PII 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 42
1995

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Directorul publicaţiei: ION ZAMFIRESCU

Comitet consultativ: LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam), GEORGE BANU (Paris), OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMENSA-LILIANA FIRCA, MIHNEA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, COSTIN MIEREANU (Paris), TITUS MOISESCU, REMUS NICULESCU, ŞTEFAN NICULESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Comitet de redacţie: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (redactor şef), MANUELA CERNAT, GHEORGHE FIRCA, DANIELA GHEORGHE, DANIEL SUCEAVA

Secretar de redacţie: DANIELA ARŢĂREANU

CITITORI,

Consultaţi publicaţiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE!

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistelor, reînnoiţi abonamentele dv. În ţară, revista se poate procura prin poştă, pe bază de abonament la:
RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr.1, Sect.1, P.O.Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel.401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România. ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, Sect. 4, P.O.Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România. AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57-88, Fax 401-312 5109, Tel.. 401-643 9390; 401-312 5109, Bucureşti, România.

La revue „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru-Muzică-Cinematografie paraît un fois par an.
Toute commande de l'étranger pour les revues et les livres sera adressé à: RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, Sector. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România.

Manuscrisele, cărţile, revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU". Redacţia: Calea Victoriei 196, Bucureşti, R-71104, C.P. 22-129, sectorul 1.

APARE O DATA PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMANE

Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 79717, Bucureşti, România, C.P.5-42, tel. 4103200

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PII 527 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 42 1995

SUMAR

GHEORGHE C. IONESCU, Consideraţii pe marginea unui manuscris de muzică plastică tradiţională. BAR, Ms. gr. rom. 9071 3

IOAN DIMITRESCU, Mara Dimitrescu d'Asty. Scurtă biografie 17

TITUS MOISESCU, Creaţia corală religioasă a lui Sabin V. Drăgoi 25

◇

DANIELA GHEORGHE, Modificările structurale ale societăţii româneşti în secolul al XIX-lea reflectate în comedie (II) 37

ION TOBOŞARU, Lucian Blaga (1895–1961). Unele coordonate ale poicsisului umanist 51

ION CAZABAN, Scenografi ai teatrului românesc interbelic (III) 55

IOLANDA BERZUC, Anul 1965. Opinii ale realizatorilor de spectacole despre critica dramatică 65

OLTEEA VASILESCU, Recitindu-l pe Ion Cantacuzino 73

NOTE ŞI DOCUMENTE

GHEORGHE FIRCA, L-am cunoscut pe Lucian Blaga 81

ILEANA RAŢIU, Zece scrisori enesciene inedite 87

DESPINA PETECEL THEODORU, Dialog cu Romeo Ghircoiaşiu 97

RECENZII

MIHAI VASILIU, *Istoria teatrului românesc* (Elisabeta Munteanu) 105

GEORGES BANU, *Actorul pe calea fără de urmă* (Ion Cazaban) 106

DAN VASILIU, *De ce surâde Shakespeare?* (Ileana Berlogea) 108

GHEORGHE C. IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* (Vasile Vasile) 110

FRANCISC LÁSZLÓ, *Béla Bartók şi lumea noastră* (Elena Zottoviceanu) 112

IN MEMORIAM ALFRED HOFFMAN (Gheorghe Firca) 113

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 42, p. 1–114, BUCUREŞTI, 1995

tom. 42 / 1995

20 - 729

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSIDERAȚII PE MARGINEA UNUI MANUSCRIS DE MUZICĂ PSALTICĂ TRADIȚIONALĂ, BAR, Ms. gr. rom. 9071

de GHEORGHE C. IONESCU

Vechile manuscrise, în bună parte necercetate, ascund în paginile lor numeroase informații și date care vin să completeze, uneori să clarifice, situații neelucidate încă, așa cum se întâmplă bunăoară cu Manuscrisul de muzică bizantină nr. 9 071 din Biblioteca Academiei Române din București, nu demult achiziționat, asupra căruia ne vom opri în studiul nostru.

A fost caligrafiat în prima jumătate a secolului al XIX-lea, la Buzău, nu mai târziu de anul 1835, dată marcată cu cifre aurii împreună cu titlul lucrării („ΨΑΛΤΙΚΙΕ") și numele posesorului („D. D. KOCTAKE") pe cotorul în piele maronie al manuscrisului. Volumul conține 222 de foi din care 134 scrise și 88 albe, cu dimensiunile 18 pe 23,5 cm., nenumerotate, constituite în 27 coli a câte 16 pagini, colile 7, 10 , 18 și 27 fiind incomplete. Există însă o numerotare manuală făcută de copist în tuș negru cu cifre arabe, în josul paginilor, marcând ordinea colilor. Hârtia este un semipergament mat, fără filigran, având câte 9 linii pontuseaux dispuse orizontal și câte 30 linii vergeures, discrete, greu de sesizat, dispuse de asemenea orizontal. În ce privește conținutul, manuscrisul este o Antologie de cântări psaltice greco-române în notație chrisantică, scrisă în tuș negru și roșu, cuprinzând imne liturgice, cântece morale, aclamații și cântece de lume, în bună parte inedite. Un colofon scris în interior pe prima copertă în anul 1845 – la 10 ani după caligrafierea manuscrisului – ne dezvăluie încă de la început o seamă de date foarte interesante. Să vedem însă conținutul acestuia care sună astfel:

„Această carte este scrisă de mine însumi, copiată în vremea ucenicii mele la răposatul profesor de musichie al Seminarului Sfintei Episcopii Buzău, Matache Slăvulescu de la care m-am împuternicit în meșteșugul musichii nouă și a celei vechi precum și chitara. Iar pomenitul au murit (Dumnezeu ierte-i păcatele) încă de la febr(uarie) 22, an. 1838, înmormântându-să la Sf(ânta) Ep(iscopie) cu Arhierească pompă, iar eu trăiesc ca să-l pomenesc. 1845, decemb(rie) 1, orașul Buzău" (Fig. 1).

Semnătura este incompletă, probabil Dos(itei) sau Dos(ios), iar ștampila ovală, aplicată alături, este în întregime înecată în tuș. În felul acesta nu se poate preciza numele copistului. Aflăm însă amănunte în legătură cu Matache Cântărețul (Slăvulescu), primul „profesor de musichie" al Seminarului din Buzău, renumit protopsalt și dascăl de psaltichie al timpului său.

Ucenic al lui Macarie Ieromonahul la Școala de cântăreți bisericești de pe lângă Mitropolia din București, Matache Cântărețul stăpânea în egală măsură cele două sisteme de notație ale muzicii psaltice, sistemul vechi, cucuzelian, și sistemul nou chrisantic. Avea, de asemenea, cunoștințe de armonie clasică „europienească" fiind totodată și un bun chitarist. A profesat un timp la București (unele lucrări ale

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, P. 3–15, BUCUREȘTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale sunt semnate „Matache psaltul ot Hagi Moscu")[1], apoi la Buzău, adus de Episcopul Chesarie (aproximativ anul 1830) ca protopsalt la Episcopie și dascăl de psaltichie la Școala de cântări. Din 15 august 1836, o dată cu înființarea Seminarului teologic din localitate, ocupă catedra de muzică bisericească la această instituție. Era un bun compozitor de muzică bizantină tradițională. Anton Pann menționează în Prefața de la *Epitaful* din 1846 și 1853 că Matache Cântărețul „profesor de cântări Seminarului Sfintei Episcopii a Buzăului" ar fi unul dintre primii versificatori ai *Prohodului Domnului*, înaintea lui Macarie[2]. A scris cântări în notație psaltică la două voci, cunoscute ca primele realizări de acest fel în Țara Românească.

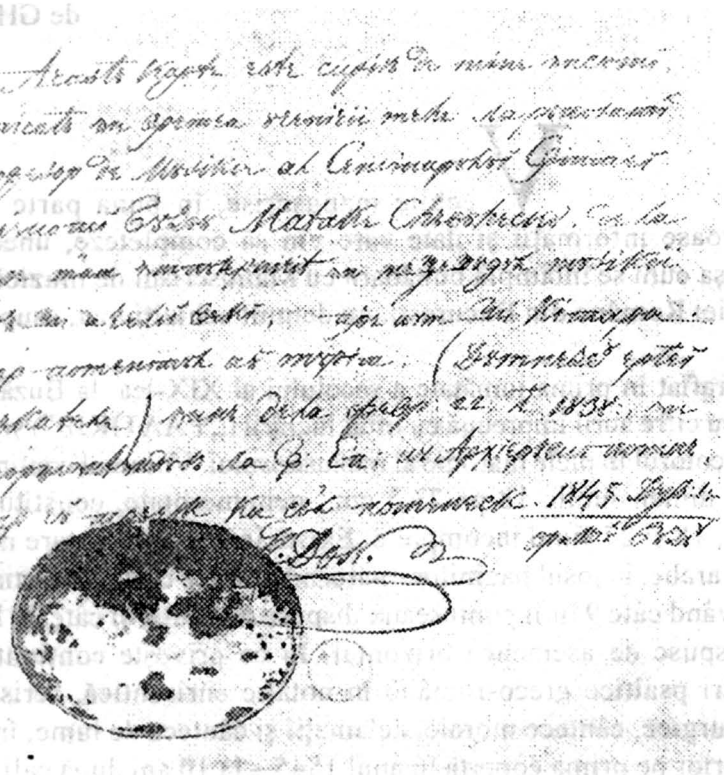


Fig. 1. BAR, *Ms rom. gr. 9071*. Colofonul de pe coperta interioară.

Este neîndoielnic faptul – atestat de colofonul pe care l-am citat și de afirmațiile scrise ale celor care s-au ocupat, chiar numai în treacăt, de Matache Protopsaltul (Slăvulescu) – că acesta a fost primul dascăl de psaltichie al Seminarului buzoian, numit de Chesarie în 1836, și el un bun cântăreț și cunoscător al muzicii bisericești, coleg cu Anton Pann la Școala de psaltichie a Serdarului Dionisie Fotino[3]. Numai

[1] Hagi Moscu, între marii bogătași (bancheri) din București spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea. Era înrudit prin căsătorie cu Grigore Brâncoveanu. Avea în antrepriză comerțul sării în Bulgaria. În 1794 mijlocește pe lângă austrieci în numele lui Vodă Hangherli, ucis apoi de turci, ajutor împotriva „hoardelor" invadatoare ale lui Pasvantoglu, pașă al Vidinului. La capela acestuia sau poate la biserica din parohia unde-și avea casele Hagi Moscu a funcționat ca psalt Matache Cântărețul. De aici numirea de Matache psaltul ot Hagi Moscu (N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 181, 193, 194, 245 și 334).

[2] Gh. Dem. Teodorescu, în vol. *Operele lui Anton Pann* (II), București, 1891, p. 49–51, reproduce în întregime Prefața Prohodului tipărit de Anton Pann.

[3] Anton Pann, *Noul Anastasimatar*, București, 1854 (prefața); Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 118–120. „Acest Anastasimatar fiind compus în sistima cea veche de serdarul Dionisie Fotino, pe la anul 1809 [...] s-a predat tinerilor până la 1816, între care fiind unul și răposatul întru fericire pré sfințitul episcop Kesarie Buzĕul, când era cântăreț al vrednicului de pomenire Iosif, întâiul Episcop al Argeșului când și eu – ca un auditor – am urmat împreună".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că o însemnare notată în *Manuscrisul românesc 4308* (f. 36) din Biblioteca Academiei Române din București încearcă să anuleze această afirmație. Manuscrisul are titlul: *Cânteče veselitoare. Anul 1836, dechemvrie 18. Scrise de mine cel iscălit, Vasilache Slăvulescu.* (Fig. 2). Să urmărim însă conținutul acestei însemnări.

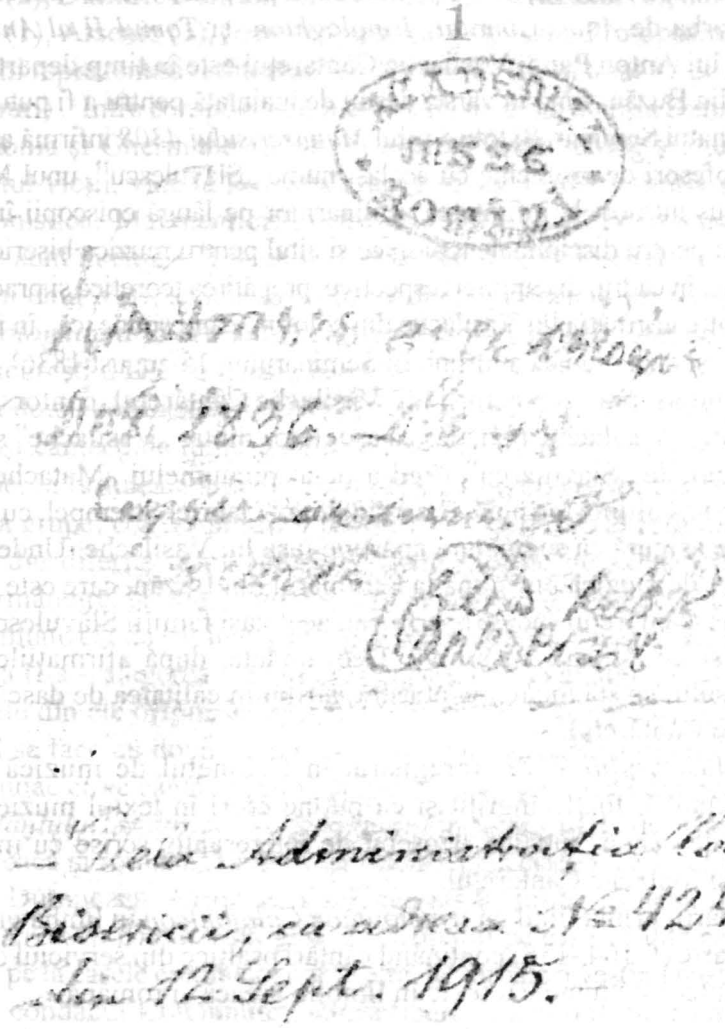


Fig. 2. Pagină de titlu la *Ms. rom. 4308*, BAR.

„La leat 1836, mai, s-au început a se aduna du prin județe copii de preoți pentru seminar, fiind din înalta poruncă a mării sale Dimitrie Ghica Voevod ca să se facă Seminare, adecă școale de învățătura copiilor pe la toate episcopiile țării. Și la leat 1836, iulie, s-au și adunat copiii și am și făcut începere cu învățătura psaltichii, fiind eu orânduit profesor vocal de părintele Chesarie episcopul, plătindu-mi pă an una mie, și pentru alte învățături au fost alt deosebit profesor" (f. 35v).

Despre Vasilache Cântărețul avem știri puține și nesigure, știri după care ar fi putut activa spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și primele două-trei decenii din secolul următor. Anton Pan, în *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* (p. XVIII–XIX), vorbind despre „alcătuitorii cântărilor române", spune că „afară din Cantemir domnul Moldovei" nu cunoaște decât patru: „Cel dintâi, care a tălmăcit *Anastasimatarul*, este Mihalache Moldoveanul [...] la anul 1767. Al doilea este unul Vasilache Cântăreț de la care se găsesc *Heruvice*, *Chinonice* și altele. Al treilea este Ianuarie Protosinghelul [...]. Al patrulea care a scris pe metodul vechi este părintele Macarie Ieromonahul, Portarie al Sfintei Mitropolii, acesta însă mai pe urmă învățând metodul nou și întocma prefăcându-le le-a și tipărit precum se văzu".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se înţelege din acest citat că Vasilache Cântăreţul , creator de cântări psaltice (*Heruvice, Chinonice* şi altele), fără să i se specifice vreo funcţie didactică, a compus în sistima veche fiind următor imediat lui Mihalache Moldoveanul (secolul al XVIII-lea) şi înaintea lui Ianuarie Protosinghelul care în 1821 alcătuise deja un *Anastasimatar* şi un *Doxastar* în limba română, precum şi înaintea lui Macarie Ieromonahul care, „învăţând metodul nou", şi-a tălmăcit propriile lucrări din sistima veche în cea nouă, tipărindu-le, fiind vorba de *Anastasimatar, Irmologhion* şi *Tomul II al Antologhiei*. Este limpede că, după consemnarea lui Anton Pann, Vasilache Cântăreţul este în timp departe de anul 1836 când se înfiinţează Seminarul din Buzău, fiind în vârstă destul de înaintată pentru a fi putut ocupa funcţia de dascăl de psaltichie la menţionatul Seminar. Şi totuşi titlul *Manuscrisului 4308* infirmă acest lucru. Să fi fost oare în acelaşi timp doi profesori de psaltichie cu acelaşi nume „Slăvulescu", unul Matache şi altul Vasilache? Este greu de presupus întrucât la înfiinţarea seminariilor pe lângă episcopii în 1836, acestea funcţionau cu doi profesori, unul pentru disciplinele teologice şi altul pentru muzica bisericească, acestuia din urmă revenindu-i în întregime, în cadrul disciplinei respective, pregătirea teoretică şi practică a elevilor[4]. Paradoxală ne apare şi relaţia dintre afirmaţia lui Vasilache din colofon, când spune că „în iulie am şi făcut începere cu învăţătura psaltichii" şi data oficială a înfiinţării Seminarului, 15 august 1836[5].

Personal am zăbovit mult asupra semănăturii lui Vasilache Cântăreţul, contorsionată, greu de dezlegat, oscilând între Matache şi Vasilache, mai ales că asocierea dintre „Vasilache" şi „Slăvulescu" nu o întâlnisem până acum, numele „Slăvulescu" fiind asociat prenumelui „Matache", cunoscut şi recunoscut în unanimitate în această ultimă formulă. Bizantinologul Gabriel Ştrempel, cu vastă pregătire în descifrarea textelor vechi, ne asigură că semnătura aparţine însă lui Vasilache. Unde este confuzia, cine este de fapt primul profesor de muzică bizantină la Seminarul din Buzău, care este legătura dintre Vasilache Cântăreţul şi Matache Cântăreţul (poate aparţineau aceleiaşi familii Slăvulescu), se va putea şti cândva, prin noi cercetări şi investigaţii de arhivă. Deocamdată, după afirmaţiile scrise şi cele inserate în colofonul manuscrisului ce stă în atenţia noastră, atribuim calitatea de dascăl la Seminarul buzoian protopsaltului Matache Cântăreţul.

Revenind asupra *Manuscrisului 9071*, înregistrat în Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei, scris de o singură mână, foarte îngrijit şi cu puţine erori în textul muzical, ni se oferă surpriza întâlnirii cu o seamă de cântări inedite, deosebit de interesante, scrise cu meşteşug, unele dintre acestea semnate de însuşi Matache Cântăreţul.

Este alcătuit din două părţi, prima fiind un *Irmologhion Calofonicon* în limba greacă în notaţie chrisantică (f. 5–103), a doua parte (f. 104–136) conţinând cântări psaltice din serviciul de cult religios, aclamaţii, cântece morale şi cântece de lume, cu texte în limbile greacă şi română.

[4] Dimitrie G. Ionescu, în studiul său *Seminarul din Buzău* (BOR, an. LV, nr. 3–4, mart. april. 1937, p. 194), spune fără echivoc: „E sigur că în primii patru ani Gavriil Munteanu a fost singurul profesor de studii şi director, ajutat doar de Matache Cântăreţul, profesor de cântări şi fost elev al lui Macarie". Aceleaşi puncte de vedere în: George Voicu, *Viaţa şi activitatea lui Chesarie, episcop de Buzău, 1825–1846*, Bucureşti, 1897, p. 48; D. Furtună, *Chesarie, Episcopul Buzăului, Viaţa şi meritele sale*, Bucureşti, 1913, p. 32; Pamfil Georgian, *Chesarie, Episcopul Buzăului, între 1825–1846*, Buzău, 1946, p. 31; Gabriel Cocora, *Şcoala de psaltichie de la Buzău* (BOR, an. LXXVIII, nr. 9–10, sept. oct. 1960, p. 854) şi Corneliu Buescu, *Şcoala de cântări de la Buzău*, în *Studii de Muzicologie*, vol. XVIII, Bucureşti 1984, p. 192.

Corneliu Buescu greşeşte însă când afirmă că „Macarie este primul profesor de cântări al Şcoalei de psaltichie aflată în chiliile Episcopiei, având ca elevi pe Iosif Naniescu şi pe Matache Cântăreţul, ce avea să-i urmeze lui Macarie la conducerea şcolii fiind în acelaşi timp şi protopsalt al Episcopiei". (C. Buescu, *op. cit.*, p. 191). Macarie a fost profesorul lui Matache Cântăreţul la Bucureşti şi nu la Buzău, iar Iosif Naniescu vine la Buzău de la Iaşi, după o scurtă şedere la Focşani, în 1835, când Macarie era directorul Tipografiei de la Căldăruşani; şi n-a fost elev al acestuia ci al lui Matache Cântăreţul, din 1836, la Seminarul teologic din Buzău, atunci înfiinţat.

[5] Data înfiinţării Seminarului din Buzău, ca şi deschiderea oficială a cursurilor – 15 august 1836 – este sigură, confirmată de documentele legate de acest eveniment. Primii elevi, în majoritate fii de preoţi, au fost „aduşi de la Şcolile catehetice de la Nifon şi Berca (şcoli de grad inferior – *n. n.*), unde învăţau tipicul slujbei, cântarea după ureche şi cititul cât mai corect" (Dimitrie G. Ionescu, *op. cit.*, p. 183). La inaugurare, Episcopul Chesarie, care în acest timp ţinea loc de Mitropolit, nu s-a putut deplasa de la Bucureşti la Buzău fiind reţinut de treburi oficiale urgente, cuvântul său fiind prezentat de Arhimandritul Eufrosin Poteca.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Irmologhionul Calofonicon este reproducerea exactă a *Irmologhionului Calofonicon* (BAR, *Ms. gr. 752*), care a folosit lui Macarie Ieromonahul pentru realizarea „românită" a *Irmologhionului* său (BAR, *Ms. rom. 1685*) încheiat de scris la Neamț, în 1833. Conține cântări de Balasie Preotul (36), Petru Berechet (28), Ghermano Neon Patron (5), Athanasie Patriarhul (2), Damian Vatopedinul (2), Meletie Sinaitul (2), Dimitrie Domesticul (2), Gheorghe Criteanul (2), Anonimus (2), Daniil Protopsaltul (1), Panaghiotu (1), Arsenie (1), Ioan Protopsaltul (1), Iacob Protopsaltul (1) și Petru Lampadarie (1), compozitori eleni reprezentativi din secolele XVII-XVIII, în total 87 de cântări la care se adaugă 21 de cratimi (tereremuri). Între compozitorii menționați ne atrag atenția Damian Vatopedinul-Sfetagorețul, vlah din Macedonia și Ghermano Arhiereul Neon Patron, teolog și muzician grec de mare prestigiu care, spre sfârșitul vieții, vine la București, unde se stabilește definitiv și unde desfășoară o frumoasă activitate componistică. Mai menționăm că din totalul celor 87 de irmoase ce alcătuiesc *Irmologhionul-Calofonicon*, 26 sunt în ehul I, 3 în ehul II, 9 în ehul III, 14 în ehul IV, 6 în ehul V, 6 în ehul VI, 4 în ehul VII și 19 în ehul VIII, scoțându-se în evidență preferința lui Grigore Protopsaltul-Lambadarie, alcătuitorul *Irmologhionului* original, pentru glasurile I și VIII, Irmologhion a cărui copie întocmai a fost adusă la București de Petru Efesiu în 1816.

Partea a doua a *Manuscrisului 9071* conține, așa cum am arătat, cântări bisericești, aclamații, cântece morale și cântece de lume. Pentru o mai clară imagine asupra lor le vom expune și comenta separat, pe grupe, în ordinea anunțată, nerespectând înșiruirea lor din manuscris.

În prima grupă, cea a cântărilor psaltice pentru serviciul religios, care înregistrează 15 titluri, se găsesc imne din diferite oficii liturgice, cântări legate de sărbătorile *Crăciunului* și ale *Învierii*, cântări de înmormântare, la litie, la tunderea în monahism ș.a., selecționate după gustul copistului, fără să fi urmărit o unitate cât de cât în organizarea materialului. De apreciat rămâne însă – urmărind întreg parcursul părții a II-a – alegerea cântărilor, dintre cele mai izbutite, mai frumoase, cu o mare varietate de conținut, unele din ele originale, neîntâlnite încă sau foarte puțin circulate.

Debutul se face cu două cântări în limba greacă: *Suflete al meu, scoală-te*, glas. VI, de Iacov Protopsaltul, condac ce se cântă în prima și în a cincea săptămână din postul mare la Canonul cel Mare și *Doxologia Sfântului Ambrozie al Mediolanilor*, glas. VIII, de Macarie Ieromonahul, cu stihuri alternative în greacă și română, singura cunoscută în acest fel, ce se cântă la litaniile de mulțumire și slavă aduse lui Dumnezeu. Urmează două cântări în limba română din slujba Nașterii Domnului, nesemnate: *Nașterea Ta Christoase*, glas. IV, troparul pe care-l cântă preotul (uneori cântărețul) când merge cu icoana pe la casele credincioșilor în ajun de sărbători vestind nașterea Mântuitorului și *Fecioara astăzi*, glas. III, condacul Crăciunului, strofa liberă (ouculion) din fruntea imnului creat cu secole în urmă (secolul al VI-lea) de „dulcele cântăreț" Roman Melodul. (Fig. 3) Un grupaj de cinci cântări din slujba Paștilor (trei în limba română și două în limba greacă) continuă seria imnelor liturgice. Este vorba de *Ziua Învierii*, glas. V, de Macarie Ieromonahul (fără Slavă și acum), de *Slavă și acum, Ziua Învierii*, glas. V (forma completă) „alcătuită pe psaltică rumânească de domnul Matache Slăv(ul)escu, psaltul Sfintei Episcopii Buzăul" și de trei variante *Christos a înviat* (unul în limba română și două în limba greacă) „din papadichie", nesemnate. Urmează un *Imn închinat Arhiereului*, glas. VII (varis, Zo!) și *Slavă și acum* (glas. V, de Manuel Hrisaf cel Nou, cântare din Trisaghion la Liturghie (cu texte în limba greacă), după care *Plâng și mă tânguiesc*, glas. VIII, stihoavnă la înmormântarea mirenilor (nesemnată), *Vai mie, înnegritule suflet*, slavă la stihoavnă sâmbătă seara la duminica lăsatului sec de carne și Voscreasna a 8-a, *Lacrimile Mariei nu în zadar s-au vărsat*, glas. VIII, ambele de Macarie Ieromonahul. Ciclul de cântări liturgice se încheie cu *Brațile cele părintești*, glas. V, tropar ce se cântă când se face tunderea călugărilor la intrarea în monahism. La acestea se adaugă două *Tereremuri* semnate de Hurmuz Hartofilax, unul dintre cei trei muzicieni constantinopolitani, reformatori ai sistemului de notație psaltică.

A doua grupă de cântări din manuscris o constituie Aclamațiile (imne de laudă, polihronioane), cântări cu caracter ceremonial închinate conducătorilor statului. Sunt aici cinci astfel de cântări, trei adresate împăratului Rusiei, Nicolae Pavlovici („mare domn și împărat a toată Rosia") și două adresate domnului Țării Românești, Alexandru Ghica Voevod.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

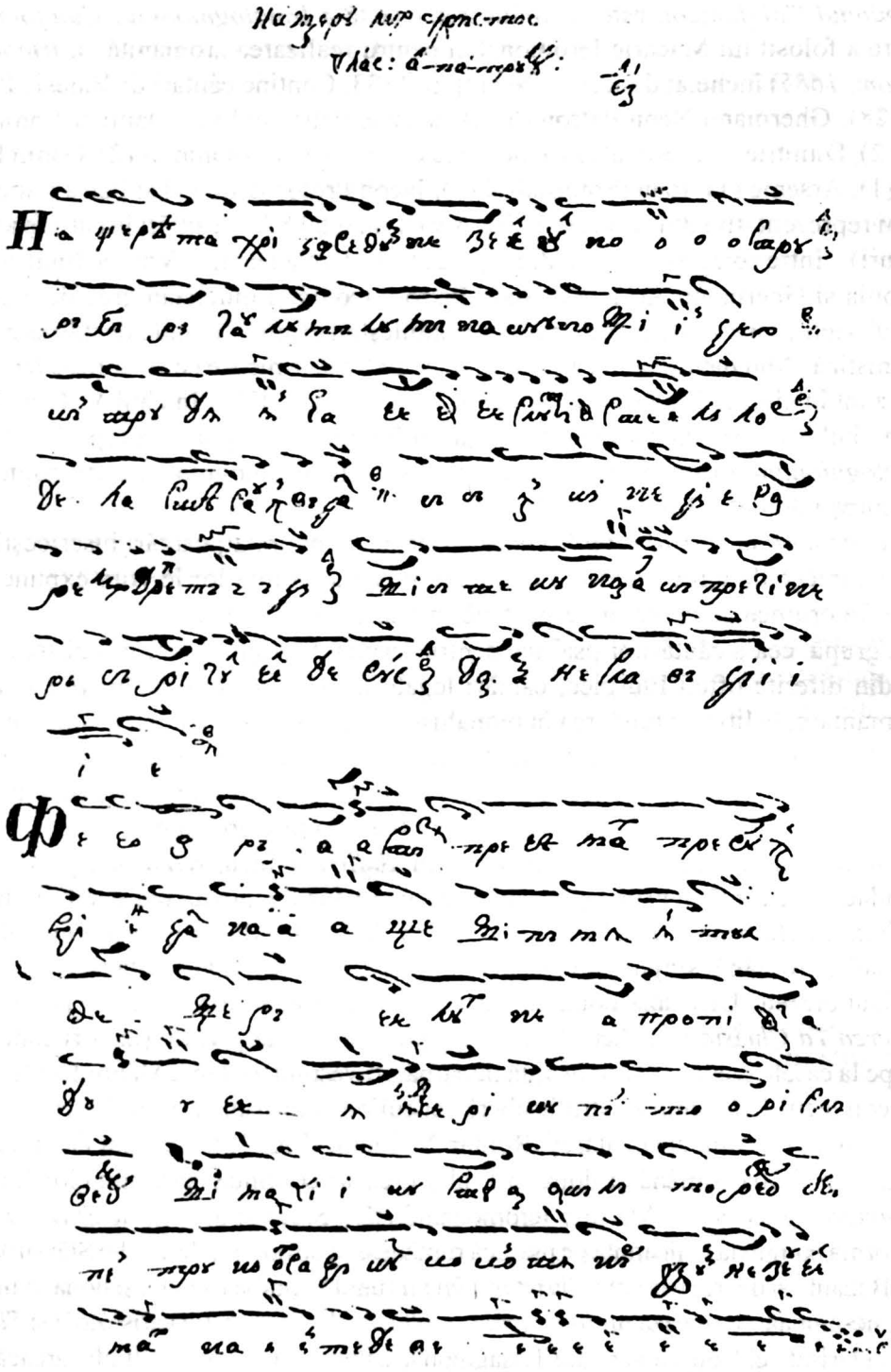
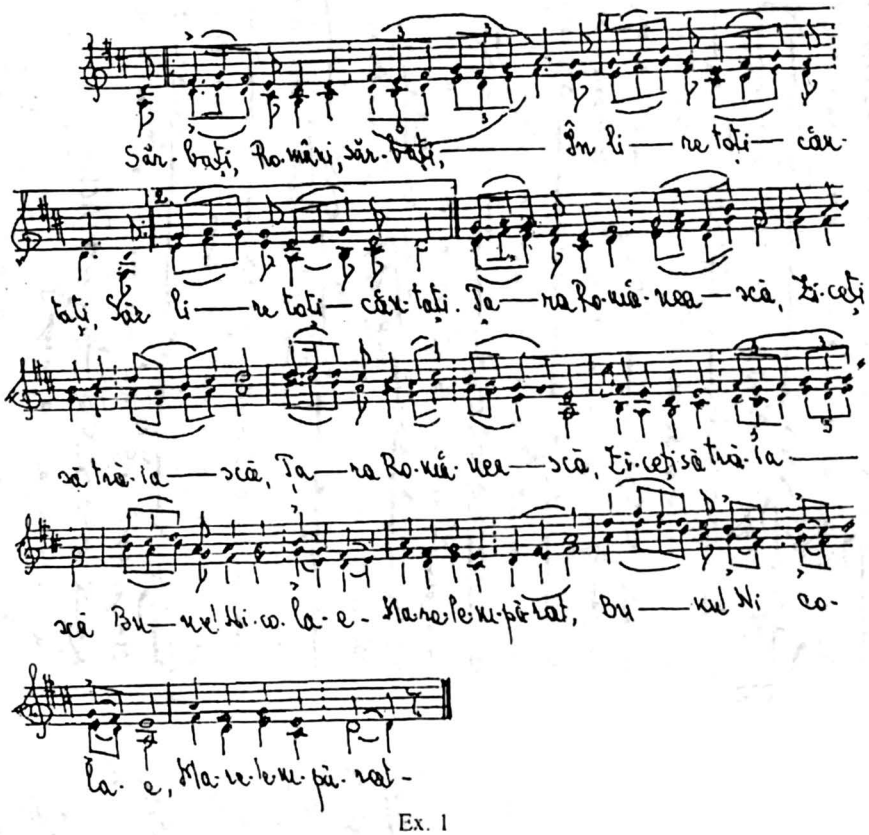


Fig. 3. Pagină din *Ms. rom. gr. 9071*, BAR, f. 147. „Naşterea ta, Hristoase" şi „Fecioara astăzi".

Prima cântare din seria celor de care ne ocupăm este o odă închinată împăratului Rusiei, Nicolae Pavlovici, scrisă de Barbu Paris Mumuleanu (versurile) şi Matache Cântăreţul (muzica), cântarea apărând în notaţia din Manuscris fără titlu sau alte însemnări. În *Manuscrisul 4356* (f. 23) din Biblioteca Academiei Române, unde cântarea este reprodusă întocmai (numai prima voce), copistului nu-i scapă însă titlul care sună astfel: *Stihuri spre lauda Împăratului rusesc făcute de Paris Mumuleanu şi alcătuite pă glas de Matache Psaltul ot Hagi Moscu, cu prima şi seconda, glas 8.* Cântecul, aşa cum reiese şi din titlu, este scris la două voci, „cu prima şi seconda", fiecare voce fiind notată separat, combinaţie armonică

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nemaiîntâlnită până acum în scriitura psaltică, al cărui specific este monodia. Este scris în stilul muzicii apusene, comun muzicii psaltice fiindu-i doar notația, în rest aflându-ne în fața unui imn sărbătoresc, patriotic, de factură laic-europeană, bine încadrat în măsură, armonizat simplu în terțe paralele, rareori ieșind din stas, la posibilitățile de cunoaștere ale timpului respectiv. Realizarea rămâne însă meritorie, demnă de luat în seamă.



Ex. 1

Specificăm că această odă, într-o variantă nu departe de cea a lui Matache Cântărețul, este lucrată și de Anton Pann, tipărită în *Cântece de stea,* ediția din 1848, și publicată în notație liniară de Gheorghe Ciobanu în *Cântece de lume*, București, 1955 (nr. 217), p. 355-356.

Al doilea imn închinat împăratului Nicolae Pavlovici al Rusiei este scris la două voci, în notație psaltică, de același Matache Cântărețul. Poartă titlul: *Polihronos împăratului Nicolae ruse(sc) cu prima și cu seconda. An. 1830, decembrie 6. Tonisit de Matache Psaltul Sfintei Episcopii Buzăul. Ihos 8.* Iată și conținutul textului literar:

Mulți ani facă-le Dumnezeu
Bunului credincios Nicolae Pavlovici
Marelui Domn și Împărat a toată Rosia
Al nostru mare apărător.
Alexandrei Teodorovnei, marei Doamnă și Împărătească,
Alexandru Nicolaevici, singur moștenitor,
Constandin Pavlovici, marelui Cezarevici
Și Mihail Pavlovici, marelui Duce
Întru mulți ani!

Muzica are un caracter măreț, desfășurată pe un ambitus larg, cu preferințe pentru registrul înalt, inspirată și bine realizată, cu un final ce demonstrează calitățile componistice ale autorului.

Am insistat asupra acestor două imne, fiind primele încercări de armonizare a cântecului în notație psaltică pe care le cunoaștem. Este cu adevărat însă că ele nu se referă la cântecul de strană, având un caracter special, laic, de laudă unui conducător lumesc, și nu lui Dumnezeu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

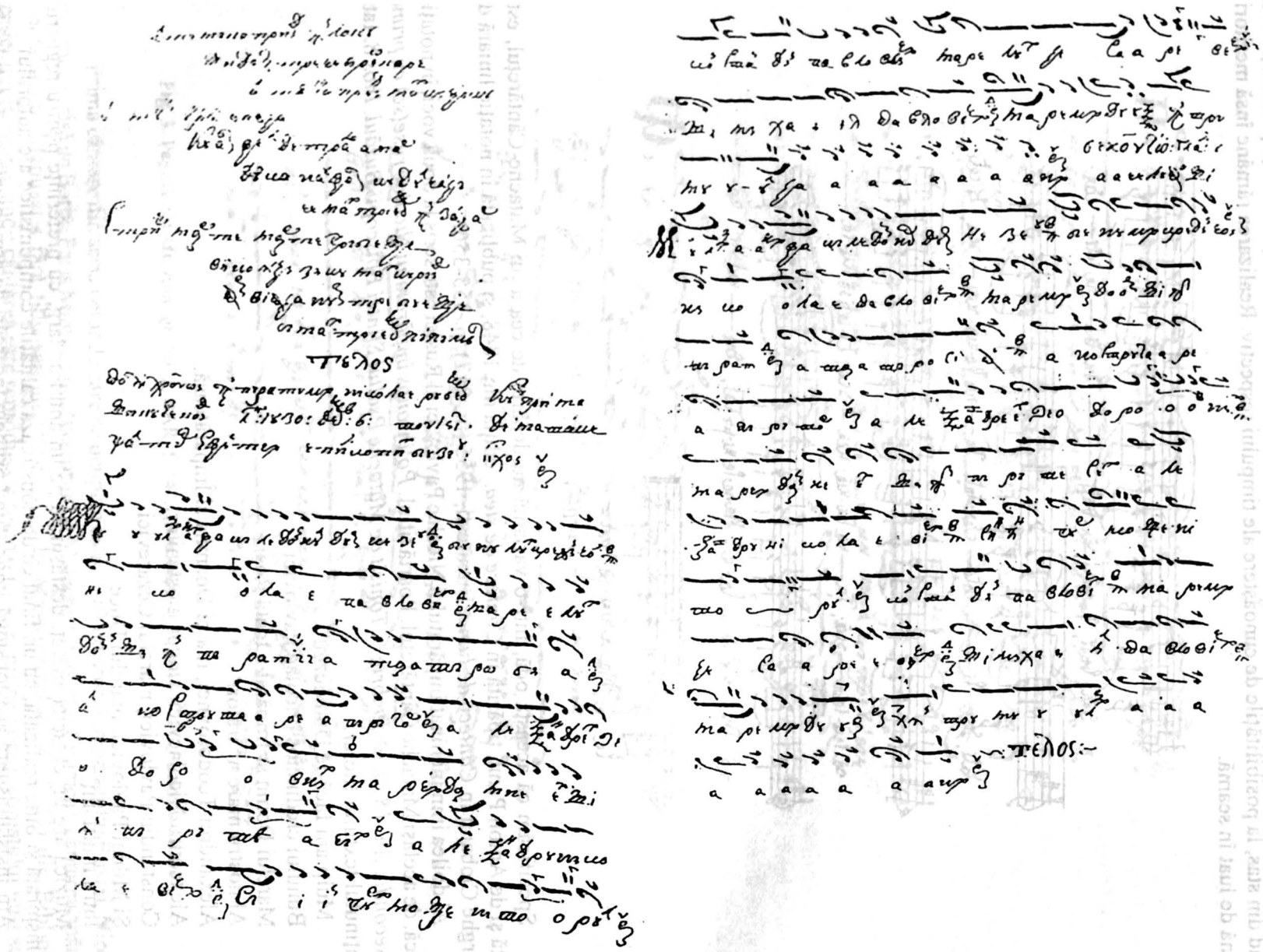


Fig. 4. Polihronion pentru împăratul Rusiei, Nicolae Pavlovici (BAR, *Ms. rom. gr. 9071*, f. 145ᵛ–146).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

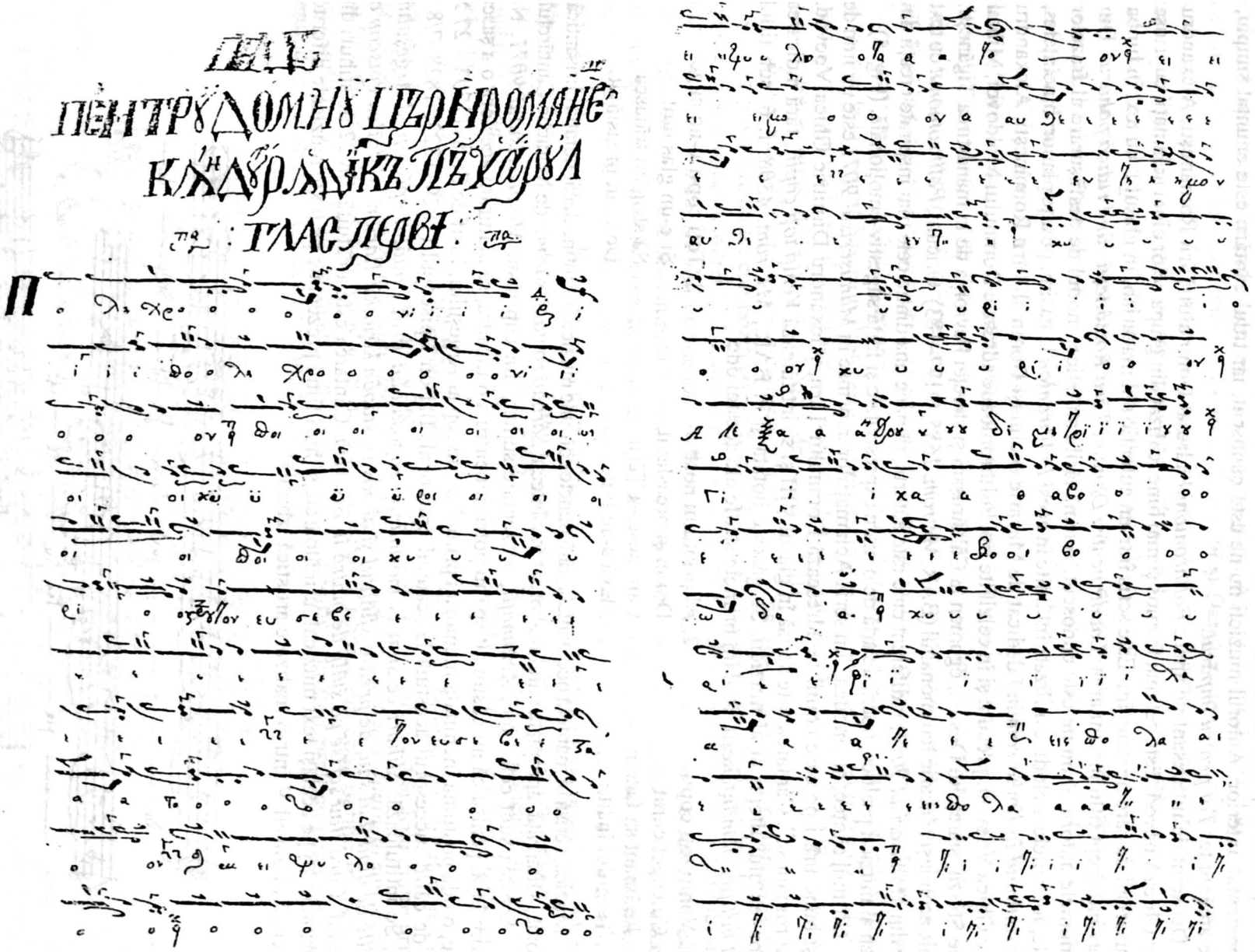


Fig. 5. Polihronion pentru Domnul Țării Românești, Alexandru Dimitrie Ghica Voevod (BAR, *Ms. rom. gr. 9071*, f. 149ᵛ–150).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un al treilea cântec închinat împăratului Nicolae Pavlovici, „care se cântă în sfântul altariu şi afară", scris în ehul doi, cu toate caracteristicile specifice muzicii de tradiţie bizantină, încheie seria aclamaţiilor pentru Împărat. Cântarea este scurtă, scrisă frumos, utilizând un text asemănător celui din imnul prezentat anterior. Autorul muzicii nu ne este cunoscut, iar titlul cântării este enunţat simplu, fără alte amănunte: *Tot pentru împărat.*

Deosebit de interesant ne apare *Polihronionul* adresat Domnului Ţării Româneşti, Alexandru Dimitrie Ghica Voevod. Este cel mai frumos şi mai bine realizat din grupa celor cinci aclamaţii cuprinse în Manuscrisul de care ne ocupăm. Este scris într-un autentic stil macarian, în glasul I, cu text în limba greacă având drept titlu însemnarea: *Laudă pentru Domnul Ţării Româneşti când ridică paharul.* Din păcate numele autorului nu ne este cunoscut. Asemănările stilistice, modul de desfăşurare al frazelor muzicale, formulele melodice utilizate întâlnite în acest *Polihronion* le găsim, pe alte planuri bineînţeles, în *Polihronionul în limba română* dedicat de Macarie aceluiaşi Domn al Ţării Româneşti, Alexandru Dimitrie Ghica Voevod, precum şi în celelalte trei Polihronioane adresate Domnului Moldovei, Mihail Grigorie Sturza, stareţului Dositei, egumen la Căldăruşani şi stareţei Fevronia de la mănăstirea Ţigăneşti, creaţii ale aceluiaşi Macarie Ieromonahul (BAR, *Ms. rom. 1685*, f. 177–183). Oricum, *Polihronionul* cu text grecesc din *Manuscrisul 9071*, indiferent cine este autorul, rămâne una dintre cele mai inspirate creaţii din acest gen al muzicii psaltice, operă de artă de o mare expresivitate şi forţă sugestiv-emoţională. (Fig. 5).

Ultimul cântec, al cincilea, din seria Aclamaţiilor cuprinse în *Manuscrisul 9071* este un imn de laudă şi bune urări pe care copiii le adresează Domnului Ţării, Alexandru Dimitrie Ghica Voevod, „prinţul românesc". Cântarea este scrisă în glasul VIII şi se intitulează *Veniţi toţi copiii*, fără indicarea autorilor textului literar şi al muzicii. Se găseşte notată şi în BAR., *Ms. rom. 4308*, f. 6, sub titlul *Marşul miliţiei pământeneşti.* Redăm primele strofe ale acestei ode:

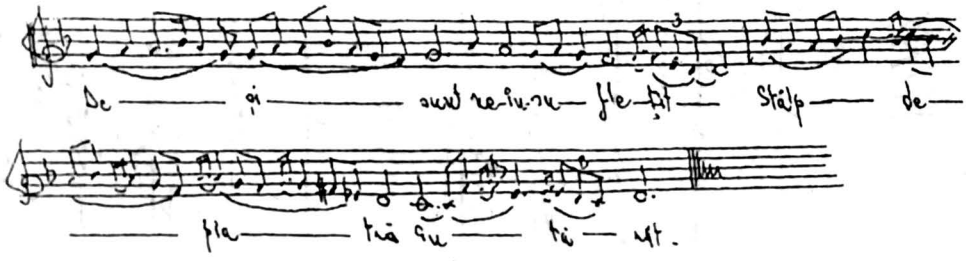
1. Veniţi toţi copiii
Cu cuget curat
Jurământ să facem
Tronului înalt.

2. Al prinţului nostru
Domn şi preaslăvit
Care peste-a Ţării
Slavă s-au ivit.

3. Toţi copii'c-un cuget
Şi c-un glas unit
Să strigăm trăiască
Domnul preaslăvit.

Muzica, scrisă în manieră occidentală, fără puncte comune muzicii bizantine decât notaţia chrisantică, este vioaie, săltăreaţă, apropiată stilului abordat în cântecul *Sărbaţi români, sărbaţi* de Matache Cântăreţul.

Acestea sunt cele cinci *Aclamaţii*, prezentate sumar, din cuprinsul *Manuscrisului 9071*. Ne îngăduim însă, pentru că nu găsim alt spaţiu potrivit pentru a o încadra, să alăturăm acestora o a şasea cântare, o odă postumă închinată memoriei primului episcop al Argeşului, Iosif de Sivas (1793 – 27 X 1820) de către succesorul acestuia la scaunul episcopal, Ilarion Episcopul (1820–1823; 1828–7/8 I 1845). Se intitulează: *Stihuri ce sunt la mormântul răposatului Iosif , întâiul episcop al Argeşului, alcătuite de diadohul său, de prea-o-sfinţitul şi al nostru stăpân kirio kir Ilarion, al doilea episcop al Argeşului. Care stau scrise pă stâlp de piatră în Biserică.* Cântarea este alcătuită din 22 de stihuri din care primele 16 pe acelaşi text muzical, următoarele stihuri fiind prezentate pe texte muzicale diferite. Este scrisă în glasul V într-o realizare artistică izbutită:



Ex. 2

Al treilea grupaj de cântări psaltice am acordat-o, aşa cum am menţionat, cântecelor morale, acelor cântări creştine cu conţinut moral ce nu sunt legate de un text liturgic şi nu se integrează practic

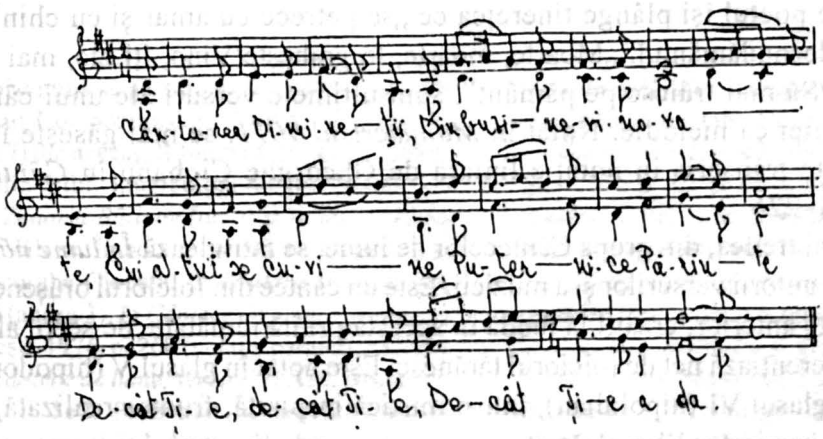
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cultului religios. Utilizând un text laic în spirit creştin cu o muzică oarecum diferită de cea proprie cântărilor bisericeşti, dar nu departe de acestea, cântecul moral a fost în secolul trecut în atenţia creatorilor de versuri şi a compozitorilor psalţi oferindu-ne exemplare, unele de excepţie, în care educaţia moral-religioasă, asociată celei patriotice, se situa în prim plan. Aşa se prezintă cele două cântece morale semnate de Macarie Ieromonahul – *Cântarea Dimineţii* şi *Deschide-te gură, cântă* – care se găsesc notate în *Manuscrisul 9071*, împreună cu aceeaşi *Cântarea Dimineţii*, într-o variantă componistică interesantă semnată de Matache Cântăreţul. Asupra originalelor lui Macarie Ieromonahul nu insistăm, ele fiind cunoscute şi analizate în studiile noastre anterioare. Amintim numai titlul cântecului *Deschide-te gură, cântă*, aşa cum apare în acest manuscris: *Stihuri spre slava lui Dumnezeu, ca o slavoslovie alcătuite de chir Paris poetul român* [Barbu Paris Mumuleanu – *n. n.*] *şi pre cântare s-au aşezat de al nostru dascăl Macarie Ieromonah, portarie la sfânta mitropolie şi epistatul dascălilor de musichie. Ihos 8, Ni!*

Cealaltă variantă a cântecului moral *Cântarea Dimineţii* scris pe versurile poetului şi scriitorului Ion Eliade Rădulescu, lucrare nesemnată, dar care nu lasă nici o îndoială asupra autorului său Matache Cântăreţul-Slăvulescu, este scrisă la două voci cu „prima şi seconda", asemenea celorlalte cântări *Sărbaţi români, sărbaţi* şi *Polihronionul dedicat Ţarului Nicolae Pavloviţi*, scrise de asemenea la două voci. Fără îndoială este interesant să constatăm că unii compozitori psalţi (ne găsim în preajma anului 1830), furaţi de mirajul cântării armonice, încearcă această manieră de a crea. În acest fel şi în acelaşi timp proceda la Neamţ Visarion Protopsaltul, armonizând la trei voci în stil recitativ *Crezul* şi *Tatăl nostru* cu menţiunea în titlul lucrărilor: „ ... negreşit trei să-l cânte, unul începând de la Vu, altul de la Ni, iar al treilea iarăşi de la Ni", fiind vorba de glasul al VIII-lea.

Revenind la *Cântarea Dimineţii* în varianta Matache Cântăreţul, constatăm că influenţa muzicii apusene asupra unora dintre compozitorii psalţi se răsfrânge nu numai asupra modului de a trata armonic melodia, ci şi asupra melodiei însăşi, înstrăinând-o de muzica psaltică, apropiind-o în schimb, uneori până la a se confunda, stilului occidental. Influenţa aceasta, repercutată asupra creatorilor, cât şi a interpreţilor psalţi, a fost determinată în principal de prezenţa trupelor de operă italiene, franceze şi germane care prezentau în această perioadă spectacole în principalele oraşe din ţările române. Ion Ghica ne relatează în *Şcoala acum 50 de ani* cum că „Unghiurliu şi Chiosea fiul [...] cei mai mari cântăreţi ai bisericilor din Bucureşti [...] prin impresiunea produsă asupra lor de operele lui Mozart şi Rossini [...] n-au mai putut să cânte nici cheruvic, nici chinonic fără să o dea pe *La ci darem la mano* din opera *Don Juan* şi *Una voce poco fa* din *Bărbierul*", în timp ce „într-o Duminică la liturghie, mare scandal la *Sărindar*: epitropul, om evlavios, recunoscuse în *Domnul Domn Savaot* aria *Voyez sur cette roche* din *Fra Diavolo*".

Sub aceeaşi impresie, influenţat de opera *Flautul fermecat* de Mozart, pe care fără îndoială o ascultase, scrie şi Matache Cântăreţul muzica pentru *Cântarea Dimineţii*. Asemănările dintre primele fraze din *Aria lui Papageno* din *Flautul fermecat* şi primele fraze din *Cântarea Dimineţii* sunt evidente. Pentru a nu prelua întocmai melodia, el transforma formula ritmică din două optimi în pătrime cu punct-optime, utilizând de asemenea unele ornamente specifice muzicii psaltice pentru atenuarea identităţilor, conturul melodic rămânând practic acelaşi:

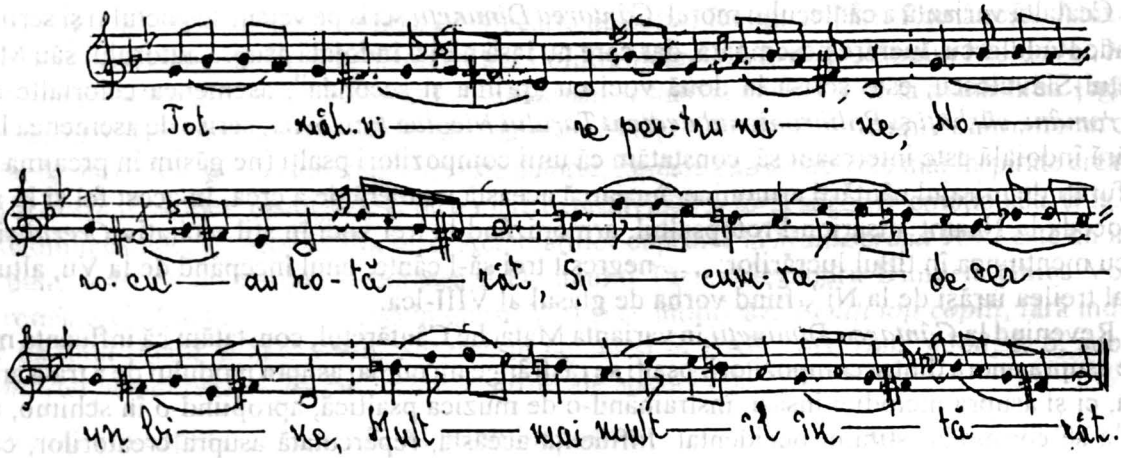


Ex. 3

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ultima grupă, a patra, din partea a II-a a *Manuscrisului 9071*, am rezervat-o cântecelor de lume sau cântecelor veselitoare cum se obişnuieşte a li se mai spune. Sunt cântece laice, de provenienţă populară sau create de anumiţi compozitori în stil popular orăşenesc – unele sub influenţa muzicii orientale –, scrise pe versuri în circulaţie, în majoritate cântece de dragoste, amoroase, tânguitoare, ce se cântau la petreceri sau în alte împrejurări sărbătoreşti.

Primul cântec la care ne referim se intitulează *Tot mâhnire pentru mine*; un cântec trist, meditativ, scris pe versurile poetului Iancu Văcărescu. Autorul muzicii nu ne este cunoscut. Frumuseţea cântecului, organizarea şi desfăşurarea frazelor melodice, echilibrul formei, ne pun în faţa unei creaţii culte, autorul fiind un muzician bine instruit, inspirat şi cu bun gust artistic. Îl redăm în transcriere liniară, încercând să dovedim aceasta:



Ex. 4

În notaţie psaltică se găseşte şi în BAR., *Ms. gr. rom. 5108* (f. 130–131), manuscris ce poartă titlul *Adunare de cântări de Psaltichie de Ierodiacon Iosif Naniescu, 1833, Buzău* (!), în BAR, *Ms. rom. 4308* (f. 3ᵛ–4) intitulat *Cântece veselitoare*, scris tot la Buzău de psaltul Vasilache Slăvulescu în 1836 şi în BAR., *Ms. rom. 3497* (p. 1093), alcătuit la Bucureşti în 1852 de George Ucenescu, „student al domnului Anton Pann". Într-o variantă quasi asemănătoare celei din *Manuscrisul 9071* se găseşte transpus în notaţie liniară de Gheorghe Ciobanu în *Folclorul orăşenesc*, publicat în *Studii de Muzicologie*, vol. III, Bucureşti, 1967, p. 56 şi în *Cântece de lume*, Bucureşti, 1985, p. 128–129, precum şi de Vasile D. Nicolescu, în *Manuscrisul Ucenescu*, Bucureşti, 1979, p. 231.

Următorul cântec, intitulat *Tinereţea-mi să petrece*, notat în glasul VII, este atribuit lui Anton Pann, semnat „Pantoleos Poetu", aşa cum apare în titlul cântării. Este un cântec de asemenea trist, deprimant, în care poetul îşi plânge tinereţea ce „se petrece cu amar şi cu chin", fără nici-o bucurie, aşteptându-şi deznodământul. „Moarte, moarte, te grăbeşte/Vino, îţi zic, mai curând/Ia-mi viaţa, nu-mi trebuieşte/Să mai trăiesc pe pământ", sunt ultimele versuri ale unui cântec ce nu se impune nici ca text şi nici ca melodie. Notat în *Manuscrisul 9071*, se mai găseşte în BAR., *Ms. rom. 4308* (f. 4ᵛ) şi este transcris în notaţie liniară de Gheorghe Ciobanu în *Cântece de lume*, Bucureşti, 1985, p. 225–226.

Ultimul cântec, al treilea, din grupa Cântecelor de lume, se intitulează *În lume născut*, fără alte însemnări în titlu privind autorii versurilor şi a muzicii. Este un cântec din folclorul orăşenesc, asemenea celorlalte două prezentate anterior, creaţii la modă în această primă jumătate de secol al XIX-lea, ale căror caracteristici le diferenţiază net de folclorul ţărănesc. Este notat în glasul V (hipodorian) cu unele inflexiuni cromatice în glasul VI (hipolidian), într-o muzică inspirată, frumos realizată, în nota unui text poetic de asemenea inspirat şi bine alcătuit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cântecul, în variantă aproximativ asemănătoare, a avut o largă circulaţie în secolul al XIX-lea, atrăgând atenţia nu numai a copiştilor caligrafi care l-au notat în colecţiile lor psaltice, ci şi a compozitorilor de muzică cultă, adoptându-l creaţiilor lor vocal-instrumentale[6].

Am prezentat, în linii generale, conţinutul *Manuscrisului nr. 9071* din Biblioteca Academiei Române din Bucureşti, caligrafiat la Buzău în anul 1835. Un manuscris care atrage atenţia prin conţinutul său, prin varietatea şi calitatea componistică a cântărilor, prin ineditul unora şi prin modul (forma) de prezentare a câtorva din acestea notate la două voci „cu prima şi seconda", aspect întâlnit, sub influenţa muzicii apusene, pentru prima dată în Ţara Românească în scriitura psaltică bizantină. Dincolo de acestea, *Manuscrisul 9071* ne aduce în prim plan figura muzicianului psalt Matache Cântăreţul asupra căruia posedam puţine date până în prezent. Se numea Matache Psaltul-Slăvulescu şi, înainte de a fi fost protopsaltul Episcopiei din Buzău şi primul dascăl de psaltichie al Seminarului din localitate, fusese cântăreţ la Bucureşti servind strana lăcaşului de închinăciune al boierului Hagi Moscu, de unde şi numele de „Matache Cântăreţul ot Hagi Moscu". Contemporan cu Macarie Ieromonahul şi ucenic al acestuia, Matache Cântăreţul era şi un compozitor talentat, aşa cum ni se dezvăluie în creaţiile sale laice şi religioase, omofone sau la două voci, notate în semiografie psaltică-bizantină în Manuscris. Prezentându-l pe Anton Pann într-o semnificativă caracterizare a psalţilor şi protopsalţilor începutului de veac al XIX-lea, George Călinescu ne aduce în prim plan numele de legendă al preotului Ioniţă Năpârcă şi al dascălului Matache Cântăreţul[7]. O evidenţă ce pune în lumină personalitatea profesională şi creatoare a eminentului muzician buzoian. Şi dacă am insistat, revenind asupra conţinutului *Manuscrisului 9071* (destul de succint însă), am făcut-o pentru a scoate mai pregnant în evidenţă valoarea-document a acestui Codex de muzică bizantină cu atâtea elemente surpriză, inedite, ce încearcă să dezlege din necunoscutele încă ale culturii noastre muzicale tradiţionale. Asemenea acestuia, alte sute de manuscrise din bibliotecile româneşti şi străine îşi aşteaptă cercetătorii. Aspecte noi vor apare cu certitudine, îmbogăţind ştirile privind trecutul muzicii bisericeşti de tradiţie bizantină din ţara noastră. O muzică ce nu are dreptul a fi ignorată şi marginalizată. Poporul român, a cărui vechime apropie două milenii de existenţă, plămădit în acest spaţiu mitic, carpato-dunărean, s-a rugat şi a cântat lui Dumnezeu încă din vremea proto-formării sale în atmosfera mistică religioasă a muzicii bizantine, parcurgând împreună cu aceasta treptele evoluţiei sale. De aceea, muzica psaltică tradiţională trebuie în continuare investigată, sistematizată, periodicizată, aşteptându-şi locul pe care-l merită în familia cea mare a Istoriei muzicii româneşti.

[6] În notaţia bizantină se găseşte în *Ms. 692* (f. 18v–19) din Bibl. Uniunii Compozitorilor, Fond G. Breazul, în *Ms. 696* (f. 26–27) din aceeaşi Bibliotecă, în *Ms. O. Tudori* (f. 202–202v) din Bibl. muzicologului ploieştean Ion Florian, în Ms. *Zaharia Bâlbâie* (nr. 5) şi în *Ms. 7521* din Bibl. Episc. R. Vâlcea. În notaţie liniară este transcris şi publicat de Gheorghe Ciobanu în *Lăutarii din Clejani*, Bucureşti, 1969 (anexa 3), în *Cântece de folclor şi cântece de lume*, Bucureşti, 1976, p. 260 (notaţie paralelă, psaltică şi liniară) şi în *Cântece de lume, sec. XVIII-XIX*, Bucureşti, 1985 (nr. 113) f. 162. Prezentat în spiritul muzicii occidentale (voce şi pian) de I. Andrei Wachmann în *Bouquet de mélodies valaques originales*, Caiet II, nr. 1 (republicat de Gh. Ciobanu în *Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. I, p. 49), de Dumitru Vulpian în *Romanţe* (nr. 150), p. 63 şi de Alexandru Berdescu în *Melodii române*, Caiet 1, nr. 2. (Apud Gh. Ciobanu, *Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. IX, Bucureşti, 1985, p. 260–261.

[7] „Erau psalţi şi protopsalţi pricepuţi. Ei reprezentau o clasă de specialişti sub obladuirea vechiului Cucuzel de la Durazzo, arătându-şi gloriile lor, pe un popa Ioniţă Năpârcă, pe Matache Cântăreţul de la Seminarul Buzăului ..." (George Călinescu, *Istoria literaturii române*, ed. II-a, Bucureşti, 1982, p. 220).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MARA DIMITRESCU D'ASTY

Scurtă biografie

de IOAN DIMITRESCU*

În anul 1891, George Stephănescu creează „Compania lirică" în care, pe lângă vechi cântăreți din ansamblul ce a susținut o seamă de spectacole la Teatrul Național din București sub conducerea sa artistică, este angajată și Mara Dimitrescu - d'Asty[1].

În decembrie 1892, la noul teatru din piața Walter Mărăcineanu („Maican", apoi „Liric"), închiriat de G. Stephănescu, apare Mara în ansamblul Societății Lirice române, înființată tot de acest perseverent animator al vieții muzicale din acea epocă.

La 6 decembrie 1892 se inaugurează stagiunea cu operetă *Gasparone*, după care urmează *Voievodul Țiganilor*, *Mamzelle Nitouche*, *Pericola* și *Fata Răzeșului* de Caudella, în care apare Mara d'Asty în rolul principal [2].

În primăvara anului 1893, Teatrul Liric al lui G. Stephănescu în colaborare cu teatrul de operetă din Craiova, care cânta acum în sala Eforia, au reprezentat opera comică *Dona Juanita* de Fr. Souppé, în care figurează și Mara printre primele voci alături de Ion Băjenaru, Al. Bobescu, Irina Vlădaia, Aurel Eliade, Gr. Alexiu, Pepi Moor [3].

În anul 1894, Teatrul Liric revine în cadrul Teatrului Național, situație care duce la coexistența a două ansambluri – unul liric și altul dramatic – în același sediu. În ansamblul liric al stagiunii 1894–1895 figurează, printre primele vocori, și Mara, care e posibil să fi cântat în *De-ași fi Rege*, *Fanitza*, *Călătoria în China*, *Voievodul Țiganilor*, *Traviata*, *Bărbierul din*

Fig. 1. Soprana Mara Dimitrescu d'Asty (Sinaia 1871 – Curtea de Argeș iunie 1905). Colecția autorului.

* Autorul acestei biografii, arhitectul Ioan Dimitrescu, este nepotul de frate al cântăreței Mara Dimitrescu d'Asty (N. Red.).

[1] Stelian Ionescu-Anghel, *Astă seară cântă Leonard*, București, 1970, p. 98.

[2] Ioan Massoff, *Tenorul Ion Băjenaru și vremea lui*, București, 1970, p. 95 și p. 93.

[3] *Ibidem*, p. 96.

STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., Seria TEATRU, MUZICA, CINEMATOGRAFIE. T. 42, p. 17–23, BUCUREȘTI, 1995

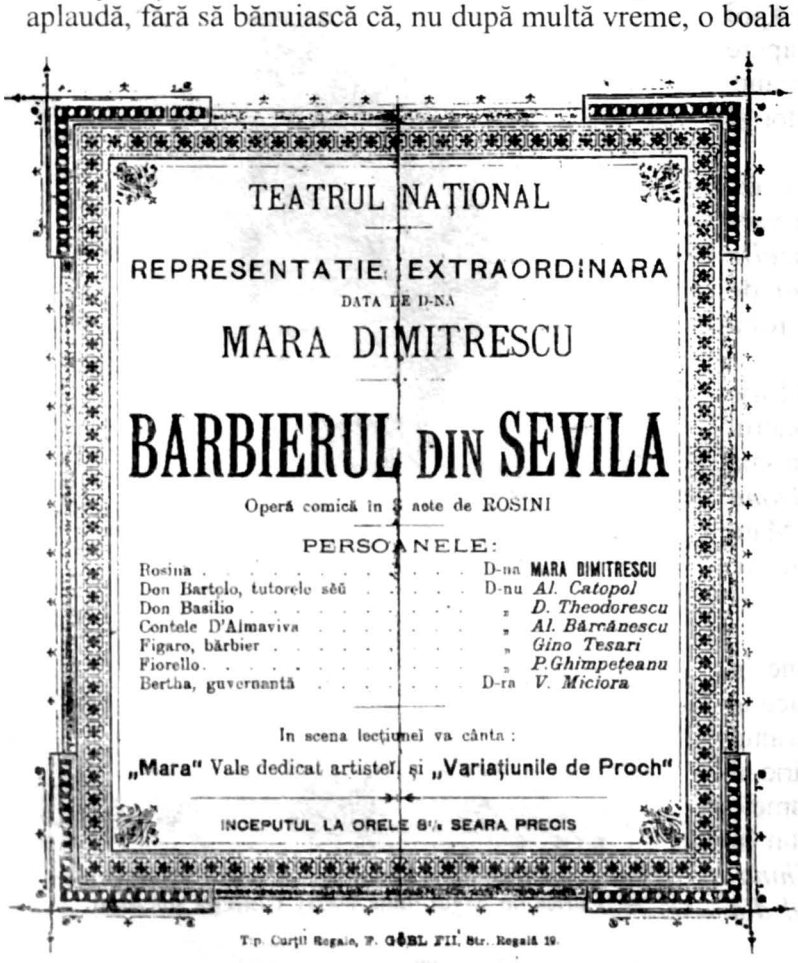
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sevilla ş.a. care au constituit repertoriul acestei stagiuni [4]. In stagiunea muzicală 1895–96, inaugurată la 1 noiembrie, se joacă şi opera comică *Diamantele Coroanei* de Daniel Auber, în care a cântat şi Mara alături de I. Băjenaru, Irina Vlădaia, D. Teodorescu, C. Grigoriu, P. Ghimpeţeanu, Tancreo Dioghenide[5].

După această perioadă de activitate în teatrul liric, Mara pleacă în străinătate pentru desăvârşirea posibilităţilor ei în arta cântului, şi după oarecare şedere la Viena unde, apreciindu-i-se calităţile, e sfătuită să urmeze cursuri la conservatorul de aici pentru perfecţionare; ea având în vedere alte perspective, pleacă la Paris „unde primi lecţii de la Duvernois, Lheri şi D-na Gairard-Panin, şi unde Massenet o aprecia mult" [6]. După această perioadă pleacă în Italia unde urmează intense lecţii, de aproape doi ani, cu cunoscutul maestru în lumea muzicală Angelo Samuelli, şi unde în acest timp are şi o activitate scenică, relevându-se în opera *Traviata*, când debutează la teatrul din oraşul Brisinfella, în nordul Italiei. A fost angajată apoi la Florenţa, după care, peste puţin timp, la Napoli, unde în cursul anului 1898 a susţinut 51 de reprezentaţii cu opera *Traviata*, atrăgându-şi admiraţia publicului napolitan, după cum reiese din articolele foarte elogioase apărute în ziarele locale, precum „Corriera di Napoli" ş.a. [7].

După această spectaculoasă activitate în străinătate, Mara revine în ţară, probabil în anul 1900, fiindcă o găsim apărând în opera *Traviata* la sfârşitul lui decembrie, alături de I. Băjenaru, într-o formă artistică surprinzătoare. Evenimentul – ca o revelaţie a epocii – este comentat cu aprecieri elogioase în presa locală: „felul cum a cântat în *Traviata* alături de Băjenaru a constituit o plăcută surpriză pentru public şi pentru critica muzicală" [8].

Apariţia prestigioasă a Marei pe scena operei e menţionată şi de unii memorialişti ai teatrului, ca Ion Livescu, care consemnează despre stagiunea Operei Române 1900–1901 că „ Mara Demetrescu d'Asty obţine succese cu *Lucia di Lamermoor*, cu *Traviata* şi cu *Bărbierul din Sevilla*. Publicul o aplaudă, fără să bănuiască că, nu după multă vreme, o boală care nu iartă o va răpi scenei" [9].


TEATRUL NAŢIONAL

REPRESENTATIE EXTRAORDINARA

DATA DE D-NA

MARA DIMITRESCU

BARBIERUL DIN SEVILA

Operă comică în 3 acte de ROSINI

PERSOANELE:

Rosina	D-na	MARA DIMITRESCU
Don Bartolo, tutorele sĕŭ	D-nu	Al. Catopol
Don Basilio	„	D. Theodorescu
Contele D'Almaviva	„	Al. Bărcănescu
Figaro, bărbier	„	Gino Tesari
Fiorello	„	P. Ghimpeţeanu
Bertha, guvernantă	D-ra	V. Miciora

In scena lecţiunei va cânta:

„Mara" Vals dedicat artistei şi „Variaţiunile de Proch"

INCEPUTUL LA ORELE 8½ SEARA PRECIS

Tip. Curţii Regale, F. GÖBL FII, Str. Regală 19.

Fig. 2a. Program al spectacolului *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, cu Mara d'Asty, din anul 1901 sau 1902. Originalul se află la Muzeul Operei Române din Bucureşti.

Fig. 2b. Verso al programului reprezentaţiei cu *Bărbierul din Sevilla*.

[4] *Ibidem*, p. 101–102.
[5] *Ibidem*, p. 105.
[6] Extras din revista „Literatura şi Arta Română", Anul V, nr. 3. A se vedea Anexa.
[7] *Ibidem*.
[8] Emil D. Fagure, în „Adevărul" din 24 decembrie 1900. Apoud: Ioan Massoff, *op cit.*, p. 139; a se vedea şi p. 141.
[9] Ion Livescu, *Amintiri şi scrieri despre teatru*, Bucureşti, 1967, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La începutul anului 1901, Mara cântă la Teatrul Național în cadrul stagiunii oficiale a Operei Române în *Bărbierul din Sevilla,* și fusese de asemenea distribuită în rolul Gildei din *Rigoletto*, spectacol ce trebuia să aibă loc la 19 februarie cu celebrul bariton Dimitrie Popovici-Bayreuth, dar care nu s-a mai ținut din cauza neînțelegerilor ivite de pretențiile lui Popovici, care ceruse un onorariu de 2500 lei pe seară, pe care impresariatul nu l-a putut accepta[10].

În anul 1902, Mara figurează în ansamblul noii Societăți Lirice, înființată de G. Stephănescu, alături de I. Brătianu, Aurel Eliad, P. Ghimpețeanu, El. Teodorescu și alte elemente mai tinere, ca Virginia Miciora, C. Stănescu-Cerna, V. Maximilian, Niculescu-Buzău ș.a.[11], întreprindere care însă nu a rezistat concurenței trupelor străine de operă, susținute de protipendada societății din acea vreme, sensibilă la tot ce era produs din străinătate.

În urma acestui început nefericit, se hotărăște concesionarea Operei, deznodământ ce are loc la 23 martie 1901, adjudecarea făcându-se asupra contelui Al. Onufri, impresar al teatrului d'al Verne din Milano, pe timp de trei ani, în ciuda protestelor ridicate de G. Stephănescu. Al. Onufri angajase în trupa lui, constituită în majoritate din elemente străine, și câțiva cântăreți români: I. Băjenaru, D. Teodorescu, Camilia Mihăilescu, Virginia Miciora. Dar și această încercare a eșuat lamentabil, impresarul (Al. Onufri) cerând, în urma deficitului bănesc, rezilierea contractului[12].

În acest timp, opereta cunoaște un mare ascendent în gustul publicului, preferință care stimulează înființarea mai multor companii: la Național, la grădina Sărindar, la grădina Edison (în spatele Băncii Naționale), la grădina Triumf (pe bulevard colț cu str. Academiei), la renumita Rașca pe str. Academiei – grădină condusă de Niculescu-Buzău – și la circul Sidoli. La grădina Triumf, ținută de antreprenorul Mitică Georgescu, a cântat și Mara, episod care a prilejuit o replică de mare haz a acestuia (prea puțin cunoscător în ale muzicii) și care circula în lumea cântăreților amatori de umor din acele timpuri [13].

G. Stephănescu, în strădaniile lui neobosite pentru promovarea artei lirice române, înființează o nouă societate lirică, după denunțarea contractului cu trupa italiană a lui Onufri, societate care și-a desfășurat activitatea în sala Edison, fiindcă generalul Sihleanu, directorul Teatrului Național, care angajase o trupă italiano-română, i-a refuzat sala.

Succesul de casă întârziind să se producă, s-a închiriat „Liricul", eveniment care a corespuns și cu angajarea Marei, iar la 16 noiembrie 1902 a avut loc premiera operetei *Voiajul în China*[14]. Spectacolele au repurtat un succes de public, precum și cu *Traviata*, în care interpretarea Marei a prilejuit aprecierea evenimentului ca o valoroasă realizare lirico-dramatică, mărită și printr-o surprinzătoare asemănare între expresia figurii ei și aceea a Margaretei Duplesis, inspiratoarea lui Dumas-fiul, apoi cu *Lucia di Lamermoor*, în care juca Mara în cuplu cu Ion Băjenaru[15]. Cu tot acest succes, totuși, compania nu a putut rezista în fața greutăților materiale și s-a desființat.

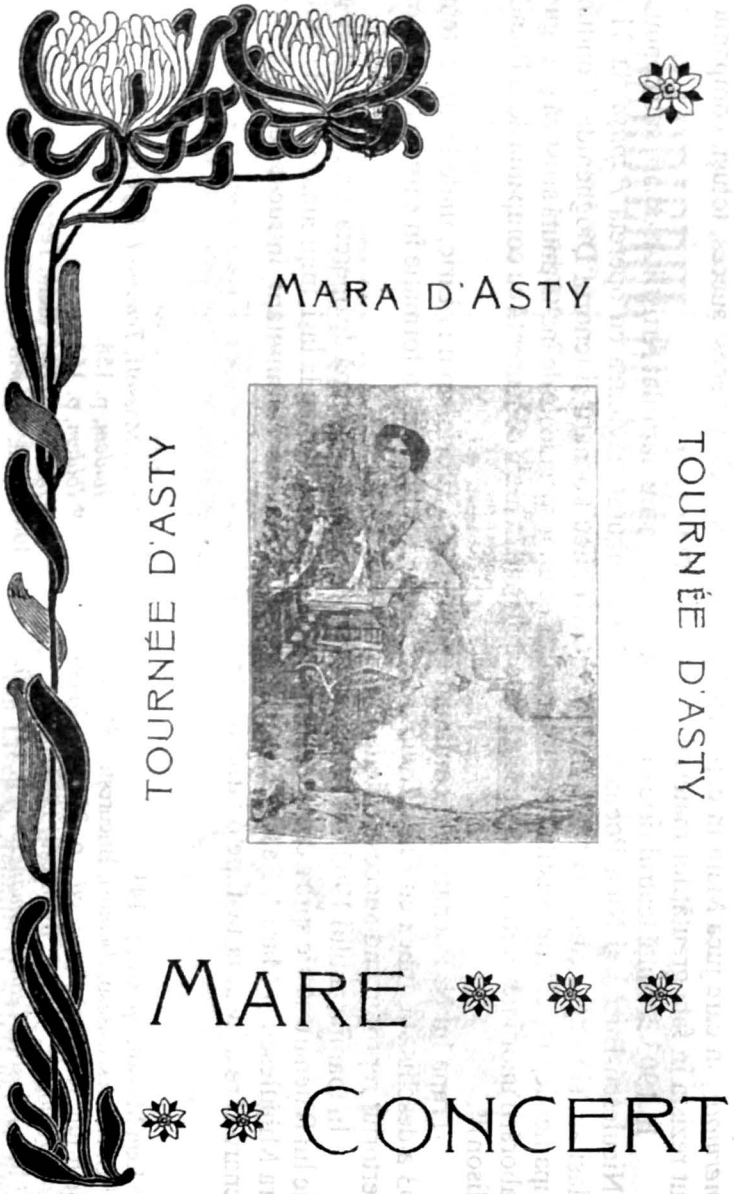
În 1903 ia ființă teatrul liric din grădina Oteteleșanu, intitulat Artiștii Asociați, sub conducerea lui Niculescu-Buzău și Nicu Poenaru, care și-a inaugurat stagiunea cu opereta *Păpușa*, la 31 iulie același an, și unde a cântat și Mara în *Traviata* cu Nicu Poenaru și tenorul Dioghenide. Conducerea companiei depune eforturi susținute pentru realizarea unor spectacole de înaltă ținută artistică și asigurarea colaborării unor interpreți de recunoscută valoare, fiind în mare concurență cu compania de la Blanduzia (Edison)[16].

Trupa lui N. Poenaru și-a continuat activitatea la Eforie, apoi la Liric, unde la 20 septembrie 1903 a deschis stagiunea cu *Fiica Tamburului Major*, susținută de o formație în care a cântat și Mara, repertoriul reproducând succesele de la Parc (Oteteleșanu)[17].

În toamna anului 1903, N. Poenaru fiind la Focșani cu o trupă de operetă, unde îi mergea greu, scrie lui Băjenaru să vie spre a completa trupa în vederea unui turneu la Iași, împreună cu V. Maximilian, Aura Mihăilescu și Mara[18]. Ea, însă, se pare că n-a răspuns acestei invitații, întrucât nu apare în trupa Pocnaru care a jucat la Iași, pe o iarnă foarte aspră [19].

[10] Ioan Massof, *op. cit.*, p. 143.
[11] G. Niculescu-Basu, *Amintiri*, București, 1962, p. 95; Stelian Ionescu-Anghel, *op. cit.*, p. 99; Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. IV, București, 1969, p. 62.
[12] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*..., p. 147–150.
[13] G. Niculescu-Basu, *op. cit.*, p. 118.
[14] Ioan Massoff, *Tenorul I. Băjenaru*..., p. 157.
[15] *Ibidem*, p. 158.
[16] *Ibidem*, p. 164.
[17] *Ibidem*, p. 166; idem, *Teatrul Românesc*..., p. 88.
[18] Idem, *Tenorul I. Băjenaru*... , p. 167.
[19] *Ibidem*, p. 167.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PROGRAMA:

PARTEA I

1. VERDI. «Grand Air» din Traviata . . . . cântată de D-na Mara d'Asty
2. LISZT. Paraphrase sur Rigoletto . . . cântat la piano » D-na de Horne
3. DÉLIBES. «Lakmé» . . . . . cântat » D-na Mara d'Asty
4. ROSSINI. «Una voce poco fa» (din Bărbierul de Sevilla) » » »
5. CHOPIN. «Berceuse» . . . . . D-na de Horne

PARTEA II

6. SAINT SAENS. Aria seductiunei din «Samson et Dalila» . . . . . cântată de D-na Mara d'Asty
7. DONIZETTI. «Scena şi Aria» nebunie din «Lucia de Lamermoor» acompaniată de Flaut (în caz că lipseşte, flautist se schimbă cu cântarea Arie a nebunieĭ din „Dinorah" de Meyerbeer » » »
8. CHOPIN. Polonaise en mi bémoll majeur executată de D-na de Horne
9. VERDI. Rigoletto «Grand Air» «Caro nome» . . . . D-na Mara d'Asty
10. a) «Hora Primăvereĭ» de Cohen-Lituru . . . . . » » »
    b) «Prindemi-te'aş» de Cohen-Lituru . . . . . » » »
    c) «De departe» de Oscar Spiresco . . . . . » » »

INCEPUTUL LA ORELE 9 SEARA

PREŢUL LOCURILOR:

Fig. 3 a şi b. Program al unui concert dat de Mara d'Asty. Colecţia autorului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

In vara anului 1904 – la 20 aprilie – se înfiinţează compania C. Grigoriu, care la parcul Oteteleşanu inaugurează cu opereta *Prinţesa de Canari*, la 23 iunie, epoca unor mari succese, trupa beneficiind de concursul unor artişti de renume: I. Băjenaru, Al. Bărcănescu, N. Niculescu-Buzău, V. Maximilian, G. Niculescu-Basu ş.a., printre care figurează şi Mara.

În luna septembrie a aceluiaşi an, pleacă în turneu cu succesele de la Parc o trupă condusă de Al. Bărcănescu şi Niculescu-Buzău, cu repertoriul: *Vânt de Primăvară, Curse-Grătare, De-aşi fi Rege* şi *Traviata* cu „marea cântăreaţă Mara d'Asty"[20].

Un cercetător memorialist al vieţii artistice a epocii relatează: „În acelaşi timp, în *Traviata*, Mara d'Asty trăia cu intensitate şi convingere rolul femeii ce se stinge din cauza ftiziei. Era şi ea bolnavă de plămâni. Pe scenă uita de boala ei care îi dădea semne îngrijorătoare. În actul al patrulea, cânta cu atâta pasiune, cu atâta suferinţă autentică, încât lumea era foarte impresionată, iar coristele ce se aflau în culise plângeau cu hohote... În momentele acelea, Mara d'Asty îşi juca drama propriei sale vieţi. Publicul era nespus de emoţionat şi, la sfârşitul spectacolului, o ovaţiona în picioare"[21]. Pe ziua de 1 octombrie 1904, la Piteşti, „publicul a încremenit când a auzit-o pe Mara d'Asty, cu trilurile şi intonaţiile ei, calde, diafane, emoţionante. Succes nemaipomenit. [...] Numai la Iaşi, Craiova, Galaţi şi Brăila am dat de la început câte cinci reprezentaţii [cu] *Traviata* [...]. Când se cânta pentru a doua oară *Traviata* nu se mai găseau bilete. [...] . La Iaşi, după cel de al doilea spectacol cu *Traviata*, tineretul studenţesc a deshămat caii de la cupeul care o ducea pe Mara d'Asty la hotel şi tinerii au tras ei cupeul, în urale şi ovaţiuni de-a lungul străzilor"[22].

Fig. 4. Mara d'Asty în rolul Violetei din *Traviata* de Verdi.

După un turneu din toamna anului 1904, în care îşi face apariţia Leonard, ca mare artist al operetei, nu se mai pomeneşte de apariţia Marei d'Asty pe scenă, probabil boala care o mina o îndepărtează de viaţa artistică.

În vara următoare, în luna iunie 1905, se stinge, la numai 34 de ani, la Curtea de Argeş[23] (Mara d'Asty s-a născut la Sinaia, în anul 1871).

Ioan Massoff, într-o scurtă notă biografică, menţionază: „Mara d'Asty (Mara Demetrescu), primadonă lejeră, a început prin a face parte din corul Operei; a urmat studii muzicale la Conservatorul din Bucureşti şi apoi la Milano. Dintre numeroasele sale roluri, Violeta din *Traviata* i-a prilejuit un succes deosebit. Autoare a mai multor romanţe, printre care *Dorul* meu s-a bucurat de răspândire; bolnavă de piept, s-a retras de timpuriu de pe scenă; a încetat din viaţă în iunie 1905, la Curtea de Argeş"[24].

[20] V. Maximilian, *Evocări*. Ed. a II-a, Bucureşti, 1962, p. 92; G. Niculescu-Basu, *op.cit.*, p. 69, 119.

[21] Stelian Ionescu-Anghel, *op. cit.*, p. 86; a se vedea aceeaşi relatare în vol. N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale (1889–1956)*, Bucureşti, [1956], p. 122.

[22] N. Niculescu-Buzău, *op. cit.*, p. 126.

[23] Ioan Massoff, *Tenorul I. Băjenaru...*, p. 219.

[24] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANEXĂ

Copie după nota biografică anexă la programul de concert al Marei d'Asty „Tournée d'Asty" – MARE CONCERT –, intitulată „Extract din revista «LITERATURĂ ŞI ARTĂ ROMÂNĂ», anul V, nr. 3.

Mara Dimitrescu (D'Asty). Cele din urmă zile ale tristei noastre stagiuni de operă au fost înseninate de apariţia unei stele: D-na Mara Dimitrescu. D-sa a trecut acum câţiva ani – prin 1895, dacă nu ne înşelăm – pe dinaintea Conservatorului din Bucureşti, fără a fi fost oprită de nimeni, precum trecu şi pe scena noastră naţională în câteva mici roluri din *Baronul ţiganilor* şi *De-aş fi rege*, iarăşi fără a fi oprită de cineva. Atunci, cu încrederea pe care talentele reale o au pururea în ele înseşi, D-na Dimitrescu se hotărî să plece în străinătate.

La Viena, profesori cunoscători, care o auziră cântând şi recunoscură calităţile vocii sale, o sfătuiră să rămână la Conservatorul de acolo şi-i oferiră cele mai bune condiţii spre a putea studia cântul. D-sa însă preferi – după o scurtă şedere în Paris, unde primi cele dintâi lecţiuni de la Duvernois, Lheri şi D-na Gairard-Panin, şi unde Massenet o apreciă mult – a se duce în Italia, la Milan. Aici se puse serios şi luă lecţiuni regulate cu regretatul maestru, atât de cunoscut în lumea muzicală italiană, Angelo Samuelli. După o muncă încordată de aproape doi ani de zile, muncă despre care nu-şi pot da seama decât cei ce înţeleg extra ordinarul grad de desvoltare la care a ajuns artista noastră, D-na Dimitrescu încearcă focul rampei debutând într-un orăşel mic din Nordul Italiei, la Brisingfella, cu *Traviata*. Succesul său însă fu atât de mare, încât *Gazetta dell'Emilia* din Bolonia se întreba a doua zi de reprezentaţie: "Fost-a *Traviata* de aseară un succes entusiast? Nu; a fost un delir al publicului fanatizat". Odată văzută pe scenă, D-na Dimitrescu fu angajată la Florenţa şi peste puţin timp la Neapoli, unde dădu, în cursul anului 1898, de 51 de ori *Traviata*, secând, ca să zicem aşa, tot vocabularul de admiraţie şi de elogii al publicului şi presei napolitane.

Iată, spre pildă, printre zecimile de gazete care îi consacrară pagini pline de entusiasm, în ce termeni se exprima *Corriere di Napolli* după una din cele dintâi reprezentaţiuni ale *Traviatei*.

„Mara Dimitrescu, despre care cu modestie îmi iau sarcina a vorbi astăzi, e din România, adică din acea ţară care ne apare, până şi în aridele sfere ale diplomaţiei, cu strălucirea artei, măritată de scânteierea vie a diamantelor Carmen Sylvei. Şi în adevăr în ochii Marei respiră o dulceaţă orientală, în vreme ce lungul său păr de eben o face să semene cu fetele de prin Asia Mică, pe care le-am văzut cu toţii jucând în visele aurite ale primei noastre tinereţi; în corpul ei mlădios, propriu sexului frumos din acele ţări pe care soarele le salută răsărind, ni se pare că vedem realizată arta marilor sculptori ai antichităţii. Mara Dimitrescu, pe cât e de frumoasă, de o frumuseţe distinsă, pe atât e de modestă şi fină, ca parfumul celor dintâi violete primăvăratice.

Abandonând mijloacele scenice ordinare, atât de întrebuinţate astăzi în teatru, ea ne-a făcut să trăim, serile trecute, ne-a transportat în veacul XVIII, cu scrupuloasa interpretare a *Traviatei*. Am zis interpretare, dar am greşit, voim să zicem *acţiunea* sa. În adevăr, nu e o interpretare aceea pe care o face Mara Dimitrescu din Violetta Valery, ci o incarnaţiune. Ea nu se mai îmbracă pe scenă cu haine de o aparenţă înşelătoare, nu mai recitează şi nu mai cântă, ea *trăeşte*, şi pare că publicul e o fiinţă nevăzută, un spectator apărut la nenorocirile vieţii sale. Suspinele sgomotoase în care dânsa sbucneşte când se desparte de Alfred nu sunt un mijloc scenic spre a obţine efectul, ci o uşurare a sufletului său pasionat care sângeră când îşi părăseşte amantul. Cu un cuvânt, e un vis adevărat jocul ei, vis ce începe cu cele dintâi măsuri ale preludiului operei şi se stârşeşte brusc când, la lăsatul cortinei, publicul, estaziat şi răpit, o deşteaptă cu zgomotul aplauzelor sale. Mara Dimitrescu merită orice demonstraţiune afectuoasă, pentru că ne mângâie urechia cu cântecul dulce al vocii sale şi ne satisface ochiul cu estetica persoanei sale sveltă şi naltă. Fără teamă de a cădea în hiperbole, pot mărturisi că am avut acel sentiment nedefinit pe care îl încearcă fiecare găsindu-se în faţa unei explicaţiuni a artei, fie că aş fi ascultat *Dama cu camellii*, cu Eleonora Duze, fie că am ascultat *Traviata* cu Mara Dimitrescu – G. Marchetti.

Întoarsă, acum câteva săptămâni, în mijlocul nostru, D-na Dimitrescu ne dădu la Teatrul Naţional *Traviata, Lucia* şi *Bărbierul de Sevilia*, opere în care, în adevăr, ni se arată artistă superioară în toate privinţele. Fizicul său distins, elegant şi frumos; gesturile, atitudinele şi mişcările sale serioase şi sobre. Glasul său catifelat şi întins, cu un timbru particular, foarte plăcut şi cu un accent dramatic de o rară intensitate; arta sa de o abilitate surprinzătoare, toate acestea au impresionat în mod extraordinar publicul nostru încât cu drept cuvânt D-na Dimitrescu a fost aplaudată şi sărbătorită, cum rarcori se întâmplă la noi. O împrejurare fericită a legitimat încă şi mai mult cu admiraţia publicului: D-na Bellicioni a cântat câteva reprezentaţii printre reprezentaţiile D-nei Dimitrescu, şi dacă vocea cântăreţei italiene, acum perdută, a displăcut în mare parte publicul nostru, ea a servit cel puţin spre a înălţa calităţile de frăgezime şi tinereţe ale artistei române.

Unindu-ne şi noi cu publicul, o aplaudăm din toată inima şi-i dorim succesele cele mai frumoase pentru meritele talentului său şi pentru onoarea ţării care a născut-o.

UN AMATOR

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EXTRACT DIN REVISTA „LITERATURĂ ŞI ARTĂ ROMÂNĂ", ANUL V, Nº 3.

Mara Dimitrescu (D'Asty). Cele din urmă zile ale tristei noastre stagiunĭ de operă aŭ fost inseninate de apariţia unei stele : D-na Mara Dimitrescu.

D-şa a trecut acum câţiva anĭ — prin 1895, dacă nu ne înşelăm — pe dinaintea Conservatorulŭi din Bucureştĭ, fără a fi fost oprită de nimenĭ, precum trecu şi pe scena noastră naţională în câteva micĭ roluri din *Baronul ţiganilor* şi *De-aş fi rege*, iarăşi fără a fi oprită de cineva. Atuncĭ, cu încrederea pe care talentele sale o aŭ pururea în ele înseşĭ, D-na Dimitrescu se hotărî să plece în străinătate.

La Viena, profesorĭ cunoscătorĭ, care o auziră cântând şi recunoscură calităţile voceĭ sale, o sfătuiră să rămână la Conservatorul de acolo şi-ĭ oferiră cele maĭ bune condiţiĭ spre a putea studia cântul. D-şa însă preferi — după o scurtă şedere în Paris, unde primi cele dintâĭ lecţiunĭ de la Duvernois, Lheri şi D-na Gairard-Panin, şi unde Massenet o apreţiă mult — a se duce în Italia, la Milan. Aicĭ se puse serios şi luă lecţiunĭ regulate cu regretatul maestru, atât de cunoscut în lumea muzicală italiană, Angelo Samaelli. După o muncă încordată de aproape doĭ anĭ de zile, muncă despre care nu-şĭ pot da seamă decât ceĭ ce înţeleg extra ordinarul grad de desvoltare la care a ajuns artista noastră, D-na Dimitrescu încercă focul rampei, debutând într'un orăşel mic din Nordul Italieĭ, la Brisighella, cu *Traviata*. Succesul său însă fu atât de mare, încât *Gazzetta dell' Emilia* din Bologna [illegible] de ascultă un succes entusiast ? Nu a fost un [illegible] al publicului fanatizat". Odată văzută pe scenă, D-na Dimitrescu fu angajată la Florenţa şi peste puţin timp la Neapoli, unde dădu, în cursul anului 1898, de 51 de orĭ *Traviata*, secând, ca să zicem aşa, tot vocabularul de admiraţie şi de elogiĭ al publicului şi presei napolitane.

Iată, spre pildă, printre zecimile de gazette care îĭ consacrară pagini pline de entusiasm, în ce termenĭ se exprima *Corriere di Napoli* după una din cele dintâĭ reprezentaţiunĭ ale *Traviatei*.

„Mara Dimitrescu, despre care cu modestie îmĭ iaŭ sarcina a vorbi astăzĭ, e din România, adică din acea ţară care ne apare, până şi în aridele şfere ale diplomaţieĭ, cu strălucirea arteĭ, mărită de scinteierea vie a diamantelor Carmen-Sylveĭ. Şi în devăr în ochiĭ Mareĭ respiră o dulceaţă orientală, în vreme ce lungul săŭ păr de eben o face să semene cu fetele de prin Asia-Mică, pe care le-am văzut cu toţiĭ jucând în visele aurite ale primeĭ noastre tinereţĭ; în corpul eĭ mlădios, propriŭ sexuluĭ frumos din acele ţărĭ pe care soarele le salută răsărind, ni se pare că vedem realizată arta marilor sculptorĭ aĭ anticităţiĭ. Mara Dimitrescu, pe cât e de frumoasă, de o frumuseţe distinsă, pe atât e de modestă şi fină, ca parfumul celor întâĭ violete primăvăratice.

Abandonând mijloacele scenice ordinare, atât de întrebuinţate astăzĭ în teatru, ea ne-a făcut să trăim, serile trecute, ne-a transportat în veacul XVIII, cu scrupuloasa interpretare a *Traviatei*. Am zis interpretare, dar am greşit, voim să zicem acţiunea sa. În adevăr, nu e o interpretare aceea pe care o face Mara Dimitrescu din Violetta Valery ci o încarnaţiune. Ea nu se maĭ îmbracă pe scenă cu haine de o aparenţă înşelătoare, nu maĭ recitează şi nu maĭ cântă ; ea *trăeşte*, şi pare că publicul e o fiinţă nevăzută, un spectator apărut la nenorocirile viţeĭ sale. Suspinele sgomotoase în care dă'sa sbucneşte când se desparte de Alfred, nu sunt un mijloc scenic spre a obţine efectul, ci o tăsnare a sufletuluĭ săŭ pasionat care sângeră când îşĭ părăseşte amantul. Cu un cuvânt, e un vis adevărat jocul eĭ, vis ce începe cu cele dintâĭ mănunţĭ ale preludiuluĭ operei şi se sfârşeşte brusc când, la lăsatul cortinei, publicul, estaziat şi răpit, o deşteaptă cu zgomotul aplauzelor sale. Mara Dimitrescu moritĭ orice demonstraţiune afectuoasă, pentru că ne mângie urechia cu cântecul dulce al voceĭ sale şi ne satisface ochiul cu estetica persoaneĭ sale svelte şi naltă. Fără teamă de a cădea în hiperbole, pot mărturisi că am avut acel sentiment nedefinit pe care îl încearcă fie-care găsindu-se în faţa unei explicaţiunĭ a arteĭ, fie că aş fi ascultat *Dama cu camelliĭ*, cu Eleonora Duze, fie că am ascultat *Traviata* cu Mara Dimitrescu. G. Mar[illegible]

Întoarsă acum câteva săptămânĭ, în mijlocul nostru, D-na Dimitrescu ne dădu la Teatrul naţional *Traviata*, *Lucia* şi *Bărbierul de Sevilia*, opere în care, în adevăr, ni se arată artistă superioară în toate privinţele. Fizicul săŭ distins, elegant şi frumos; gesturile, atitudinele şi mişcările sale serioase şi sobre: Glasul săŭ catifelat şi intins, cu un timbru particular, foarte plăcut şi cu un accent dramatic de o rară intensitate; arta sa de o abilitate surprinzătoare, toate acestea aŭ impresionat în mod extraordinar publicul nostru în cât cu drept cuvânt D-na Dimitrescu a fost aplaudată şi sărbătorită, cum rareorĭ se întâmplă la noĭ. O împrejurare fericită a legitimat încă şi maĭ mult cu admiraţia publiculuĭ : D-na Bellincioni a cântat câteva reprezentaţiĭ printre reprezentaţiile D-neĭ Dimitrescu, şi dacă vocea cântăreţeĭ italiane, acum perdută, a displăcut în mare parte publiculuĭ nostru, ea a servit cel puţin spre a înălţa calităţile de frăgezime şi tinereţe ale artisteĭ române.

Unindu-ne şi noĭ cu publicul, o aplaudăm din toată inima şi-ĭ dorim succesele cele maĭ frumoase pentru meritele talentuluĭ săŭ şi pentru onoarea ţăreĭ, care a născut-o.

UN AMATOR

Fig. 5. Facsimil după Extract din „Literatură şi Artă Română", Anul V, nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CREAȚIA CORALĂ RELIGIOASĂ A LUI SABIN V. DRĂGOI

de TITUS MOISESCU

Sunt destul de numeroşi compozitorii români care şi-au îndreptat atenția către creația corală religioasă. La o primă evaluare – şi nu destul de riguroasă – am putut identifica peste o sută de compozitori, din toate generațiile, care au abordat acest gen de creație, unii dintre ei compunând cântări pentru una sau mai multe liturghii, alții doar câteva piese izolate, destinate oficiului liturgic sau sălii de concert. Îndemnul de a crea muzică religioasă corală, compozitorii l-au primit de la înaintașii lor, de la cei care s-au afirmat în acest domeniu de creație ca puternice personalități: Alexandru Podoleanu, Gavriil Musicescu, D.G. Kiriac, George Dima, Timotei Popovici, Antoniu Sequens, Isidor Vorobchievici etc.

Creația corală religioasă a compozitorilor români a fost destinată oficiului liturgic ortodox sau sălii de concert, într-o diversitate stilistică determinată de considerente ce țin, unele de tehnica

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., Seria TEATRU, MUZICA, CINEMATOGRAFIE, T. 42, p. 25-36, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de compoziţie (armonică sau polifonică), altele de structura melodică, de ethosul pe care îl pune în valoare compozitorul în creaţia sa liturgică. Există cântări compuse într-un stil armonic pur tonal, altele într-un evident stil polifonic, imitativ sau fugato, cu un pronunţat caracter modal şi, cele mai multe, într-o combinaţie armonico-polifonică, tonală sau modală.

Dacă ne vom referi la structura melodică a creaţiei corale religioase româneşti vom putea stabili câteva opţiuni de preluare şi prelucrare a acestui melos, şi anume:

a) Prelucrarea armonică sau polifonică a melosului bizantin şi de tradiţie bizantină, a cântării psaltice, melos promovat de compozitorii ce au urmat îndemnul şi exemplul lui D.G. Kiriac.

b) Prelucrarea armonică sau polifonică a unor melosuri tradiţionale religioase, adunate şi puse în valoare de muzicieni ca Dimitrie Cunţan, Atanasiu Lipovan, Trifon Lugojan, Nicolae Ştefu (în Transilvania şi Banat) sau de Silvestru Morariu-Andrievici (în Bucovina).

c) O a treia direcţie de dezvoltare o constituie creaţia corală religioasă străină de stilul, melosul şi modalismul tradiţional, aşa-numita creaţie originală, liberă, a compozitorilor, destinată atât oficiului liturgic, cât şi sălii de concert.

În toată această diversitate stilistică există o caracteristică comună, aceea a conceptului religios căruia i se adresează şi pe care, în mod artistic, îl potenţează: ortodoxismul românesc, fie el greco-ortodox, fie greco-catolic. Diferenţele de limbaj, de text literar, de tipic, de oficiu sunt minime, astfel încât această creaţie poate fi utilizată în toate locaşurile româneşti de închinare ortodoxă.

Compozitorii români şi-au îndreptat atenţia către creaţia religioasă cu toată seriozitatea, socotind acest gen tot atât de important şi revelator ca toate celelalte. Valoroase şi de referinţă au rămas lucrări din toate categoriile enunţate de noi aici, ele putând fi interpretate cu regularitate la cele două Liturghii: a Sfântului Ioan Gură de Aur, cea mai cunoscută şi mai des oficiată în Biserica Ortodoxă, mai cu seamă în perioada Octoihului, şi a Sfântului Vasile cel Mare, care se practică numai de 10 ori pe an, şi pentru care nu este necesară o muzică specială, doar câteva cântări fiindu-i specifice. Mai rar am întâlnit muzică destinată Liturghiei Darurilor mai înainte sfinţite, destinată a fi pusă în practică în Postul Mare, în perioada Triodului, Liturghie care necesită cântări specifice. În afara cântărilor destinate Liturghiei, câţiva compozitori au scris muzică pentru două oficii complementare: taina cununiei, la care şi astăzi se practică muzica atribuită lui Alexandru Podoleanu, şi serviciul funebru, Parastasul, „Requiemul românesc", cum îl intitula Sabin V. Drăgoi.

Ţinând seama de toate aceste considerente, absolut necesare pentru evaluarea calitativă şi cantitativă a creaţiei corale religioase, vom încerca, în cele ce urmează, să le raportăm şi la muzica religioasă compusă de Sabin V. Drăgoi în perioada anilor 1923-1943, la Timişoara.

Sabin V. Drăgoi (1894–1968) era un maestru desăvârşit în domeniul creaţiei corale. Avea un talent şi o intuiţie remarcabilă în dispunerea vocilor, în alegerea melodiilor, a textelor, a tehnicii de prelucrare a acestora. Stilul său componistic era marcat de puternica-i personalitate de creator. Din primul contact cu una din creaţiile lui corale nu se putea spune decât că este a lui Drăgoi, îi aparţine. *Bănăţeana, Trandafir de pe răzoare, Idilă Bihoreană* etc. au rămas piese de referinţă, inconfundabile, specifice stilului său atât de organic legat de spiritualitatea românească. Creaţia corală religioasă l-a atras îndată ce a venit de la Praga, unde a studiat compoziţia cu Vitezslav Novak (1920–1922).

1. O primă încercare o face în anul 1923, cu o Cantată de jubilare pentru cor mixt şi fanfară, *Lăudaţi*, destinată aniversării Unirii şi executată de corul şi orchestra Şcolii normale din Deva, la 1 Decembrie 1923, în Teatrul orăşenesc. Textul literar al Cantatei îl constituie primul stih din Psalmul 148 („Lăudaţi pe Domnul din ceruri"), care reprezintă propriu-zis textul Chinonicului zilei de duminică. O a doua variantă a acestei Cantate – de astă dată pentru cor mixt şi pian, în do major – o găsim într-un manuscris din anul 1925, ce se păstrează în colecţia familiei. Cantata are un caracter solemn (Lento maestoso), compozitorul adoptând aici un stil polifonic, combinat cu cel armonic, cu alternări de tempo, atât de specifice creaţiei sale corale.

2. Murindu-i fiica, Florica, în anul 1924, Sabin V. Drăgoi compune aşa-numitele de el *Funebrale*, pentru cor mixt, ce constau propriu-zis dintr-un „Doamne miluieşte-ne" întreit, un „Amin", un „Dă-ne Doamne" şi „În veci pomenirea ei", toate acestea într-o evidentă scriere polifonică şi pe aceeaşi structură melodică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. Tot din această perioadă datează şi prima sa Liturghie intitulată astfel: „*Liturgia Sf. Ioan Crisostomul*, după melodiile vechi notate de Nicolae Ştefu, aranjată şi armonizată pentru cor bărbătesc de Sabin V. Drăgoi". Noi o avem într-o broşură de 16 pagini, tipărită în cea de a doua ei ediţie la Fraţii Moravetz, la Timişoara. Am putea spune că este o Liturghie completă, deşi îi lipsesc Axionul şi Chinonicul; în schimb compozitorul i-a adăugat câteva cântări suplimentare: de Paşti, Funebrale (altele) şi două cântece populare de nuntă. În această liturghie, Sabin V. Drăgoi adoptă un stil armonic pur, simplu, fără modulaţii, totul desfăşurându-se în tonalitatea fa major, chiar şi în aşa-zisele „Funebrale", în care, de obicei, compozitorii preferă o tonalitate minoră. S-ar părea deci că în melosul bisericesc bănăţean, ca şi în cel transilvănean, stăruia credinţa dacică, potrivit căreia moartea este un eveniment fericit, motiv de bucurie, sufletul omului se va odihni într-o împărăţie a fericirii, deci moartea nu trebuie jelită, aşa cum o facem noi acum, despărţinu-ne cu jale de viaţa pământeană. Prin această Liturghie putem aprecia faptul că melosul vechi bănăţean circula în creaţia religioasă a compozitorilor, constituind fondul tradiţional al acestui gen de muzică. Şi în Banat exista un strat melodic vechi bisericesc, care a fost explorat şi utilizat de compozitori în creaţia lor corală religioasă.

4. O a doua *Liturghie a Sfântului Ion Gură de Aur* pentru cor de bărbaţi a compus-o S.V. Drăgoi la Timişoara, în anul 1926, dedicând-o lui Miron Cristea, primul patriarh al tuturor românilor. A fost tipărită în facsimil – Drăgoi era un excelent caligraf al notelor muzicale – la Institutul de arte grafice „Cartea Românească", sucursala Timişoara. Este o Liturghie completă, răspunzând tuturor momentelor liturgice. Compusă în mi minor, cu dese evadări din tonalitatea de bază (Heruvicul în do major; Pre Tine te lăudăm – unul în sol minor, al doilea, cu solişti, în sol major; Chinonicul în sol minor etc.), folosind permanent un travaliu polifonic cu o ritmică variată (chiar şi un 6/8 în mijlocul Heruvicului), cu permanente schimbări de tempo, de la Largo la Vivo –, această Liturghie este reprezentativă pentru S.V. Drăgoi. Chiar şi răspunsul „Amin" se bucură din partea compozitorului de o atenţie specială; după cum vom vedea şi în lucrările religioase următoare, acest banal răspuns liturgic capătă în contextul creaţiei lui S.V. Drăgoi o importanţă tot atât de mare ca oricare altă cântare liturgică. Ambitusul cântărilor contribuie la punerea în valoare a vocilor bărbăteşti, în special a vocilor extreme, tenorii şi başii, compozitorul oferindu-le pasaje cantabile în registrele lor cele mai strălucitoare. Nu putem spune că S.V. Drăgoi a urmărit aici cu ostentaţie modalismul, destul de economicos utilizat de compozitor în creaţia religioasă, ştiut fiind că în creaţia corală laică nu-l evita, îl punea în valoare cu preferinţă. Această Liturghie îşi păstrează şi astăzi vigoarea şi interesul, fiind în permanenţă în atenţia ansamblurilor corale bărbăteşti. Am cântat cu plăcere multe din piesele acestei Liturghii, care, deşi nu face parte din ceea ce D.G. Kiriac denumise fondul nostru tradiţional psaltic, se situează la înălţimea celor mai expresive creaţii ale genului coral religios.

5. *Acestea zice Domnul* este o creaţie vocal-instrumentală scrisă de S.V. Drăgoi pentru voce, violoncel şi pian, la Timişoara, în anul 1927. Manuscrisul se păstrează în colecţia familiei, cântarea fiind dedicată prietenului său Adrian Suciu. Textul literar al cântării reprezintă Antifonul al 12-lea (glasul 8), din slujba Sfintelor şi Mântuitoarelor Patimi ale Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Christos din Joia Mare. O cântare cu un astfel de text se execută după Evanghelia a 4-a. S.V. Drăgoi a preluat textul din Triod (p. 671), cu mici omisiuni, a adăugat un Amin final (de 2 măsuri), destinând cântarea sălii de concert. O structură polifonică îmbracă o melodică generoasă, enunţată de violoncel în incipit. Pe întreg parcursul lucrării se stabileşte un dialog între solistul vocal şi violoncel, fiecare urmându-şi traseul melodic propriu. Lucrarea se desfăşoară în tonalitatea re major, cu scurte inflexiuni modulatorii. Ioan D. Chirescu a prelucrat această piesă concertantă pentru cor mixt cu solo de bariton, tipărind-o în cunoscuta sa lucrare *Cântările Sfintei Liturghii* în glasurile 5 şi 8, în Anexă (p. 275–278), apărută în anul 1972. Acompaniamentul de pian l-a repartizat, în general, corului mixt, lăsând vocea solistului să se audă, pe alocuri, fără cor sau însoţită de un ison în octave la vocile de femei. Lucrarea produce o frumoasă impresie, fiind întrutotul adecvată momentului liturgic, fapt ce a determinat şi introducerea ei în repertoriul concertistic al multor formaţii corale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

6. Pentru cor de femei la patru voci, cu acompaniament de pian, S.V. Drăgoi compune în martie 1928 o piesă de concert intitulată *Strigat-am,* dedicând-o corului Liceului de fete „Carmen Sylva" din Timişoara. Formată din trei părţi (Lento, Allegro, Andante) şi scrisă într-un evident şi continuu stil polifonic, în tonalităţile preferate de compozitor: sol minor (prima parte) şi sol major (părţile a doua şi a treia), cântarea se impune printr-o melodică generoasă, potenţată şi de profundele sonorităţi ale vocilor de alto. Textul literar este preluat şi parafrazat după Psalmul 106: „Strigat-am către Domnul în strâmtoarea mea şi el mi-a răspuns".

7. Într-un *Heruvic în glasul 8* pentru cor mixt, S.V. Drăgoi ne oferă câteva elemente importante privind originea melosului. Compus în anul 1932, la Timişoara, după o melodie din colecţia de cântări a lui Trifon Lugojean, S.V. Drăgoi precizează: „Melodia este în Alt până la măsura a 17-a inclusiv şi de la 25-42". În restul pasajelor vocile urmăresc un traseu contrapunctic în fa major, cu care de altfel se încheie şi Heruvicul. Lipseşte ultima parte a acestui important imn liturgic („Ca pre împăratul"), deşi loc pentru scriere ar fi fost destul în manuscris. Este bine de ştiut că acest fragment, ce se cântă după Vohodul mare, face parte integrantă din Heruvic şi nu constituie o cântare liturgică separată. Reprezintă deci încheierea triumfală a Heruvicului.

8. Imnul religios *Sfânt este Domnul* este extras din Liturgia bărbătească în mi minor şi „prelucrat pentru cor mixt, la cererea şi de dragul Brăilenilor, de mine, Sabin V. Drăgoi, la 12.10.1934, la Timişoara" – astfel notează compozitorul pe ultima filă a manuscrisului.

9. De asemenea, un an mai târziu, în 1935, tot din Liturgia bărbătească în mi minor, S.V. Drăgoi prelucrează imnul *Pre Tine te lăudăm* pentru cor mixt şi solişti (soprană şi bas), păstrând tonalitatea sol major şi caracteristicile stilului polifonic în care a fost scrisă iniţial cântarea.

10. Troparul Praznicului Înălţării Sfintei Cruci – *Mântuieşte, Doamne, poporul tău* – a fost compus de S.V. Drăgoi într-un stil armonic, neobişnuit pentru compozitor, într-un mod de re, cu o alternanţă permanentă a lui si becar cu si bemol şi a sensibilei do diez cu do becar. Această structură modală, evident şi manifest utilizată de compozitor în această cântare, conferă lucrării o sonoritate mai puţin obişnuită melosului bisericesc.

11. În anul 1937, şi tot la Timişoara, S.V. Drăgoi a compus muzica la *Acatistul Maicii Domnului*, pentru cor de copii la opt voci. A utilizat un text compilat din catavasiile Buneivestiri şi Acatistul propriu-zis al Maicii Domnului, într-o desfăşurare mai deosebită: cele opt voci de copii sunt împărţite în două coruri a câte patru voci fiecare, având independenţa lor melodică bine conturată. Vocile alternează permanent, iar cele două coruri nu se reunesc decât în final. Schimbări de tempo, recitative, dialogul vocilor, dialogul celor două coruri, o structură armonico-polifonică etc., toate acestea caracterizează prima parte a Acatistului (condacele şi icosul). Atmosfera celei de a doua părţi („Bucură-te"), care în Acatist apare ca un refren constituit din 12 fraze cu conţinut literar mereu variabil, se schimbă brusc: un tempo Allegro, o metro-ritmică de 3/8, 5/8 şi 6/8, în sol major, imprimă o imagine folclorică veselă, de joc. Abia în final (Largo possente e grandioso), în 4/4, corurile se reunesc apoteotic, readucând atmosfera iniţială a Acatistului.

12. *Liturgia solemnă* pentru cor mixt, în fa major, este cea mai reprezentativă creaţie corală religioasă a lui S.V. Drăgoi. Caracterul este realizat prin structura armonică şi polifonică a cântărilor: melodică generoasă, travaliu polifonic imitativ şi fugato permanent, cântări mult mai dezvoltate, cu modulaţii pe spaţii largi, cu voci divizate, un ambitus larg, o metro-ritmică variată, cu schimbări permanente de tempo, dialog distinct între voci, formule melodice ingenios amplasate, o scriitură corală în deplin acord cu posibilităţile vocilor umane etc., toate acestea pe o structură tonală cu vădite inflexiuni modale, mai cu seamă în formulele cadenţiale. Din păcate lipsesc unele cântări necesare oficiului liturgic. Urmărind partitura tipărită la Cernăuţi în anul 1939 sub îngrijirea lui Liviu Rusu, singura de altfel care păstrează într-o formă mai completă această Liturghie (despre existenţa unui manuscris nu avem cunoştinţă), am constatat următoarele omisiuni: întregul început al Liturghiei, până la Trisaghion, ectenia întreită, Axionul şi Chinonicul. O execuţie recentă la Radio – cred că este o

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primă audiție a Liturghiei solemne – a fost posibilă la Iași, la 5 iunie 1994, în interpretarea excelentă a corului Filarmonicii „Moldova", dirijat de Doru Moraru; ne-a lăsat o impresie într-adevăr solemnă cu referire la construcția acestei lucrări liturgice, unice în literatura corală religioasă românească.

13. *Requiemul românesc (Parastas)* este ultima lucrare corală religioasă de proporții compusă de S.V. Drăgoi (în anul 1943, la Timișoara) pentru cor mixt, cor de copii la 4 voci, cor de bărbați la 4 voci, cor de femei la 4 voci și soliști. Este grandios, prin numărul vocilor, prin stilul polifonic-contrapunctic, prin melodică, prin mișcările largi de tempo (totul în Largo și Andante, cu indicații pe parcurs de patetico, funebre, doloroso, misterioso), prin divizarea și dialogul vocilor, tonalități majore și minore mereu în schimbare etc. Este pusă pe muzică astfel aproape întreg oficiul parastasului, mai precis tot ce se cântă de soborul de preoți, de cântăreți, de cor; un ansamblu atât de mare presupune participarea unei întregi comunități la slujba de pomenire a celui dispărut. Cred că aceasta a dorit să sugereze și S.V. Drăgoi prin această masă de voci participante la oficiu, de unde și denumirea de „Requiemul românesc". Numai Aminul din incipitul lucrării este expus într-o desfășurare contrapunctică modulatorie de 11 măsuri, într-o țesătură polifonică de mare intensitate, ce-i conferă un evident caracter solemn. De altfel, S.V. Drăgoi avea o anumită predilecție de punere în valoare, prin travaliu polifonic și modulații continui, aceste Aminuri din Liturghii și Requiem. Adunate la un loc, ar constitui un întreg corpus melodic ce s-ar cere analizat cu toată atenția.

14. Un *Tatăl nostru* în do major, pentru cor mixt cu solo de bas profund, compus la Timișoara, la 19 iunie 1947, cu o structură armonico-polifonică, într-o mișcare Largo religioso, cu dese schimbări de tempo și cu unele modulații pasagere, fac din această rugăciune domnească mai curând o piesă de concert, decât una cu destinație liturgică, posibilă de interpretat numai de formații care dispun de interpreți cu posibilități vocale grave. Intervenția vocilor de femei (soprane și altiste), în partea mediană și în finalul cântării, are un caracter coloristic și mai puțin unul de substanță melodică, ponderea având-o vocile bărbătești.

Acestea sunt creațiile corale religioase ale lui S.V. Drăgoi cunoscute nouă până acum. Toate sunt compuse în perioada sa timișoreană, iar manuscrisele lucrărilor netipărite se păstrează în arhiva familiei. Nu ne-am propus să facem aici și acum o analiză de structură și de conținut a acestor lucrări; am evidențiat doar câteva particularități din care s-ar putea trage unele concluzii:

a) Sabin V. Drăgoi a ales o cale proprie de compunere și de alegere a melosului, utilizând o melodică de creație personală, colorată adesea cu cea tradițională bănățeană, așa cum însuși a menționat la unele lucrări.

b) Creația sa religioasă nu este lipsită de un anumit colorit modal, am putea spune mai degrabă folcloric, așa cum am putut evidenția în pasagii întregi din Acatist, dar și în formule melodice cadențiale.

c) Îi este specifică tehnica polifonică, travaliu pe care îl stăpânește cu măiestrie, cu rezultate sonore dintre cele mai expresive. Liturghia solemnă este exemplificatoare în acest sens. Nu evită stilul armonic pur, însă pe suprafețe de scurtă durată, revenind cu rapiditate la polifonia contrapunctică.

d) Cât privește dispunerea vocilor în ansamblu, putem aprecia măiestria sa în scrierea corală, în repartizarea temelor în registrele vocilor celor mai adecvate și mai strălucitoare. Chiar și la vocile de copii, mult utilizate în lucrările sale corale, preferate probabil pentru efectele de culoare, dar și de expresie, S.V. Drăgoi își alege cu mare abilitate vocile care să potențeze monodia adusă în contextul lucrării și care trebuie evidențiată.

e) Tempoul la S.V. Drăgoi are un rol expresiv de mare importanță, desele schimbări de mișcare, mai rapide sau mai lente, contribuie la realizarea unei evidente variații în desfășurarea discursului muzical, determinând la un moment dat și schimbările de formă ale cântării.

f) S.V. Drăgoi era în mod evident preocupat de temele muzicii sale, pe care le dorea a fi generoase, cantabile, cât mai expresive, penetrante și în mod clar percepute de ascultători. O temă ca aceea din Antifonul Patimilor („Acestea zice Domnul"), expusă de vocea de bariton sau de bas, produce un efect impresionant în rândul auditoriului.

g) Sub influența folclorului, S.V. Drăgoi nu a ezitat să apeleze la structuri metro-ritmice mai puțin folosite/obișnuite în muzica religioasă, cum ar fi structurile de 3 timpi (3/4, 3/8, 5/8, 6/8 etc.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este adevărat că nu a exagerat în utilizarea acestora. Chiar şi în folosirea unor procedee specifice acestui gen de muzică – isonul, unisonul, recitativul, parlando etc. – S.V. Drăgoi s-a arătat circumspect, evitându-le pe cât i-a fost în putinţă. A preferat monodia acompaniată, cu valenţe expresive.

h) Creaţia lui S.V. Drăgoi nu este lipsită de un anumit sens filosofic, care ne este sugerat atât de conţinutul religios al lucrărilor, cât şi de alcătuirea ansamblurilor corale, de simbolistica selecţiei vocilor, de dialogurile corurilor şi ale vocilor etc.

i) După cum am văzut, S.V. Drăgoi a compus trei lucrări cu acompaniament instrumental, destinate sălii de concert: Cantata de jubilare *Lăudaţi, Acestea zice Domnul* şi Psalmul 106 *Strigat-am*. Toate trei constituie numere de atracţie într-un program de concert.

j) Creaţia corală religioasă a lui S.V. Drăgoi prezintă interes şi desfătare artistică, dar şi muzicologică. Din păcate sunt prea puţine formaţiile corale, bisericeşti şi laice, care o promovează. Se cuvine să i se acorde o mai mare atenţie, deoarece compozitorul se confesează pe el însuşi în această muzică de mare profunzime spirituală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Copie.

Heruvic glas 8.

(Cor mixt.)

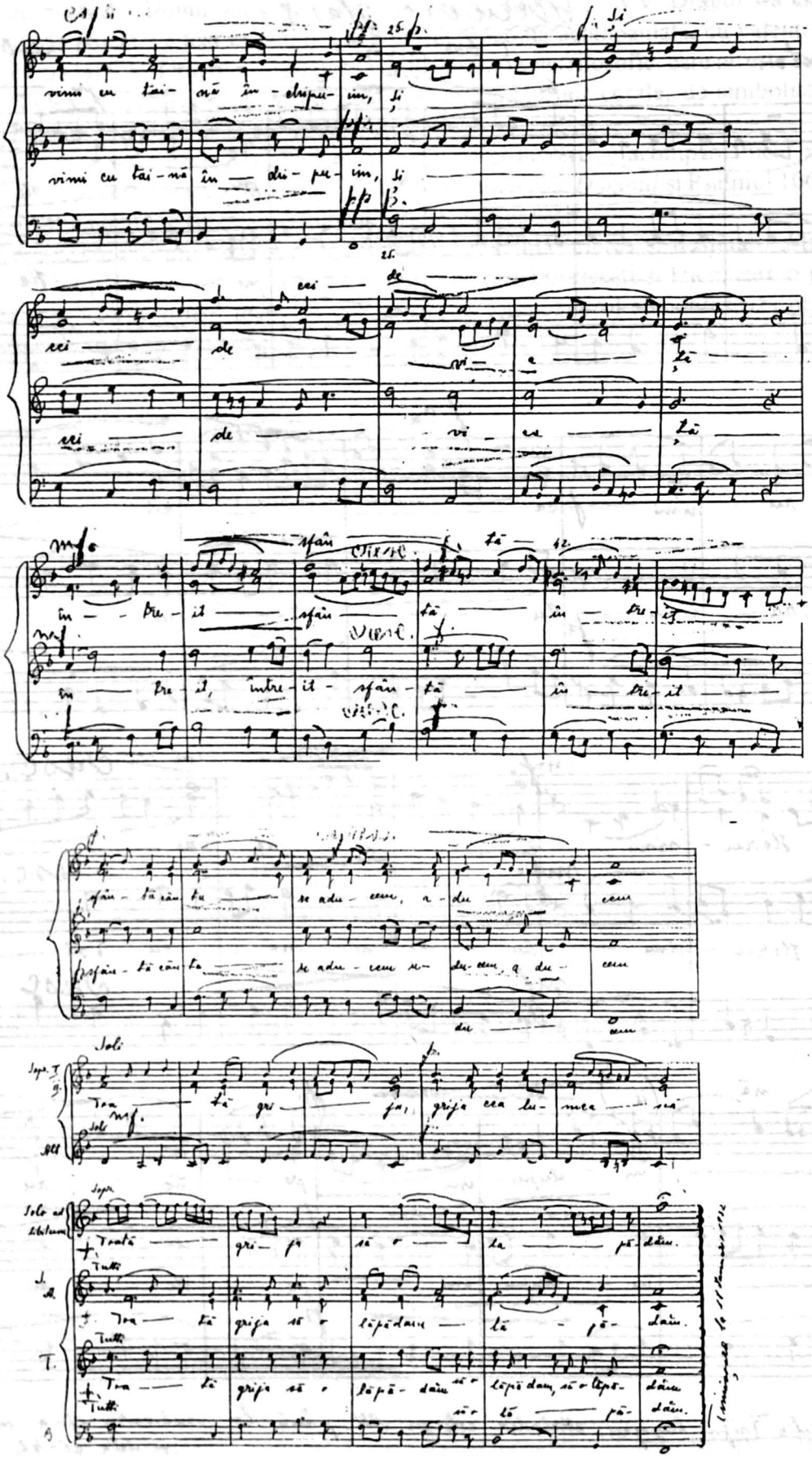
Sabin V. Drago

Lento.

Ca — rii — pre — Ca — rii — pre — He — ru — vimi — ca — rii — pre — Heru — vimi — Cu — Tai — nă — Tai — nă — în — chipu — im — pre — He — ru

Din colecția: Trifon Lugojan. Melodia este în Alt până la măsura 17-a inclusiv și dela 25-42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tatăl nostru

(Cor cu solo de bas profund)

Largo religioso (♩= 60)

Sabin V. Drăgoi

Tenori I II — Bași I II

Tatăl nostru care te ești în ceruri sfințească-se numele Tău

vină împărăția Ta fa-că-se voia Ta

precum în cer a-șa și pe pământ, a-șa și pe pă-mânt

Largamente

a tempo

Solo

Tatăl nostru care te ești în ceruri sfințească-se numele Tău vină împărăția Ta,

Tatăl nostru care te ești în ceruri, sfin-

fa-că-se voia Ta precum în cer a-șa și pe pământ

poco rit

țea-scă-se numele Tău precum în cer a-șa și pe pă-mânt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poco più mosso

Pâinea noastră cea de toa-te zi-le-le

Sopr. Alt. Ten. Bas

Pâinea noastră, pâinea cea de toa-te zi-le

Pâinea noastră cea de toate zi-le-le, de toate zi-le..

Pâinea noastră cea de toa-te, cea de toa-te zi-le..

-le

le dă-ne-o nouă a stăzi

-le dă-ne-o nouă a stăzi

-le

a tempo

Solo

Pâi-nea noastră cea de toa-te zi-le-le dă-ne-o nouă a-stăzi

dă ne-o no uă a stăzi

dă ne-o, dă ne-o no uă a stăzi

dă ne-o no uă a stăzi

dă ne-o no uă a stăzi

più mosso

Solo

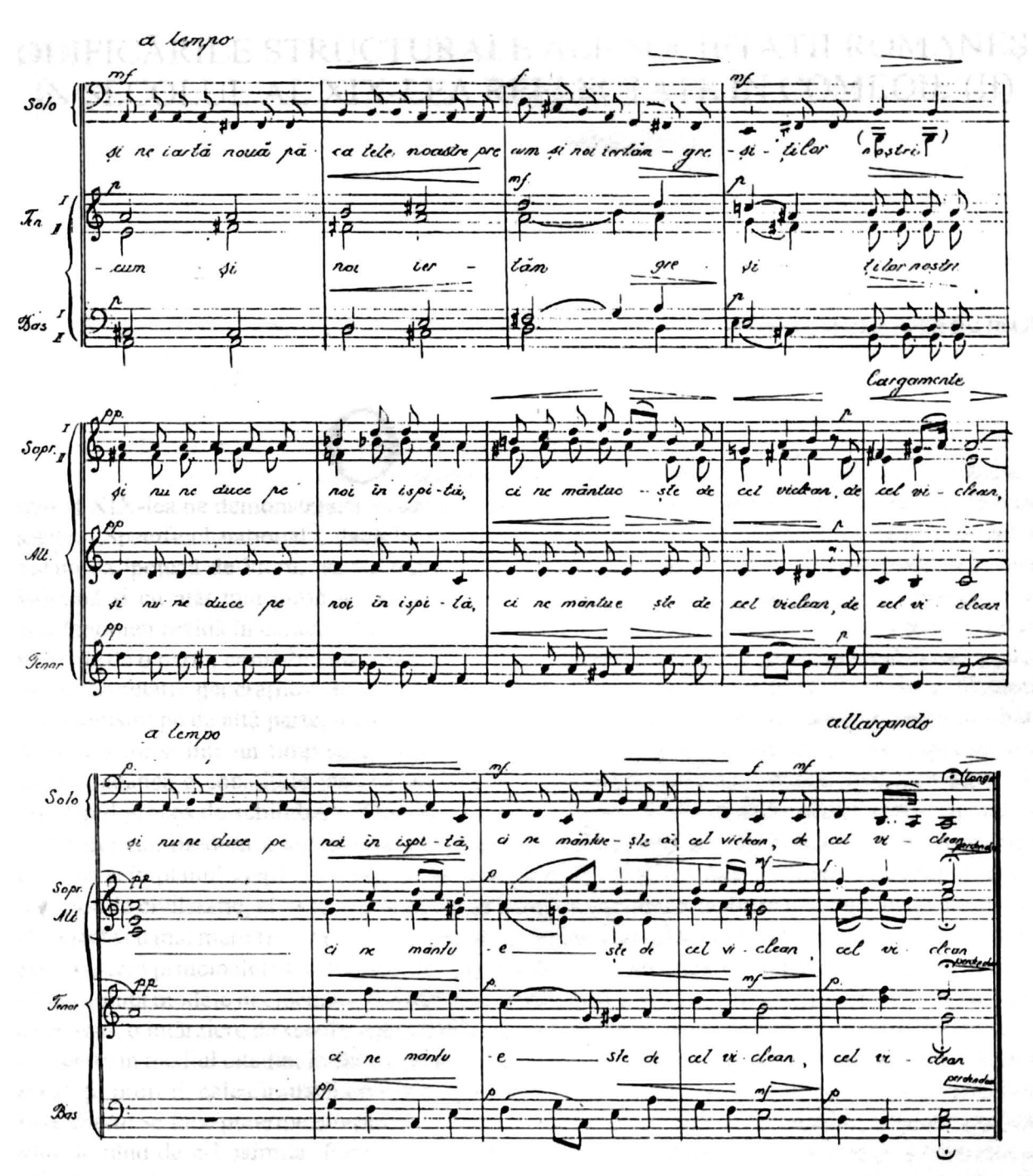
și ne iartă nouă pă-ca te-le noastre pre-cum și noi iertăm gre-și-ți-lor noștri

și ne iar-tă pă-ca te-le noa-stre, noa-stre pre-

noa stre

noa stre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MODIFICĂRILE STRUCTURALE ALE SOCIETĂȚII ROMÂNEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA REFLECTATE ÎN COMEDIE (II)

de DANIELA GHEORGHE

O cercetare fie și superficială a istoriei teatrului românesc din secolul al XIX-lea ne demonstrează că genul comic (ca text, dar și ca spectacol) s-a bucurat de o mare vitalitate. „Specificul național", dacă lăsăm deocamdată deoparte ambiguitatea acestui concept și îl acceptăm ca ipoteză de lucru, nu s-a manifestat cu atâta pregnanță nici în drama romantică, nici în melodramă și cu atât mai puțin în răzlețele încercări de abordare a genului tragic. Parțial, cauzele acestui fenomen rezidă în caracteristicile teatrului însuși, așa cum a funcționat el ca instituție culturală a epocii: pe de o parte, comedia propunea o galerie de personaje contemporane, accesibile din punct de vedere interpretativ generațiilor de actori ce au străbătut în câteva decenii greul drum de la diletantism la profesionism; pe de altă parte, o comedie, un vodevil, o șansonetă comică puteau fi montate chiar în condiții precare și într-un timp scurt, așa cum o impunea necesitatea deselor înnoiri repertoriale. O cauză mai adâncă o constituie însă particularitățile societății românești, aflate, mai ales după 1830, într-un rapid proces de schimbare. Tranziția de la o societate de tip semi-feudal și semi-oriental către un stat european modern a antrenat după sine modificări structurale nu numai pe plan economic și politic, dar și în planul vieții cotidiene, al moravurilor, al relațiilor dintre oameni sau grupuri sociale, al formelor de civilizație, al habitudinilor. De ce însă tocmai comedia, între toate genurile dramatice, a putut reflecta cu mai mare fidelitate imaginea acestei comunități aflate sub zodia prefacerilor? Răspunsul, credem, îl oferă principalele trei trăsături ale procesului de modernizare: rapiditatea; amploarea; nevoia de a împrumuta modele occidentale. Societatea românească a fost pusă în situația de a recupera, într-un ritm susținut, o întârziere de secole; schimbările se repercutează, de sus în jos, pe toate palierele sociale, cu deosebire în mediul citadin; în fine, în absența unui răgaz mai îndelungat care să permită configurarea unor soluții proprii, calea imitării civilizației apusene a fost singura demnă de urmat. În acest context, invazia *noului* se face puternic simțită în toate domeniile, cu o viteză care a depășit adesea capacitatea omului de rând de a-l asimila. Populația se confruntă cu o diversitate de procese și fenomene, care modifică radical nu numai cadrul politic, dar și viața cotidiană: se introduce regimul constituțional, se desfășoară campanii electorale, se structurează o clasă politică; se înmulțesc gazetele; în limbă pătrund numeroase neologisme; piața începe să se umple de produse industriale străine; se schimbă vestimentația; un număr deloc neglijabil de imigranți (meșteșugari, tehnicieni, ingineri, medici, chiar și câțiva oameni de teatru) se stabilesc în orașele românești, punându-și abilitățile profesionale în slujba progresului; se dezvoltă infrastructura; sunt create instituții moderne; se dezvoltă învățământul; peisajul social este îmbogățit cu categorii noi – miniștri, deputați, senatori, gazetari, avocați, profesori universitari, studenți, artiști, funcționari etc. Toate aceste schimbări au solicitat din partea clasei politice (și ca abia în formare), dar și a societății în ansamblul ei, eforturi considerabile; eforturi nu totdeauna fructuoase, nu totdeauna corect direcționate. Pe de altă parte, discrepanța între ritmul reformelor și ritmul inevitabil mai lent de adaptare a cetățenilor la realități până nu de mult ignorate a constituit o inepuizabilă sursă de ridicol,

STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, p. 37–49, BUCUREȘTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prompt exploatată de comediografi. În viață, ca și pe scenă, unii deplâng dispariția vechilor rânduieli, de pe urma cărora profitaseră într-un fel sau altul; aceștia sunt însă minoritari, iar vocea lor răsună din ce în ce mai slab. Alții se aruncă frenetic în vârtejul schimbărilor, fie cu tinerească naivitate, fie din spirit de imitație, fie din calcul. Apar politicienii demagogi, ziariștii care apelează la o retorică lipsită de substanță, „prețioasele ridicole" autohtone, republicanii și revoluționarii de ocazie, impostorii care afișează o contrafăcută distincție aristocratică, oportuniștii de toate soiurile, mahalagioaicele care-și revendică statut de cucoană ș.a.m.d. În fine, alții nu înțeleg mai nimic din ceea ce se petrece, iar percepția lor asupra evenimentelor epocii este hilar deformată.

Astfel, liberalizarea rapidă a vieții civice și transplantarea modelelor occidentale, fenomene profund pozitive în sine, au favorizat însă, ca efect secundar, înflorirea unui anumit gen de ridicol: acela al „formelor fără fond", ca să apelăm la celebra sintagmă maioresciană. Această lume pestriță, în continuă mișcare, cu instituții, valori și ierarhii încă labile, este reconstituită în numeroase comedii, care, chiar dacă nu rezistă decât în proporție redusă examinării din perspectivă strict estetică, au în schimb meritul de a ne oferi prețioase indicii asupra climatului și mentalităților vremii. Epoca însăși, marcată de contradicțiile între vechi și nou, de tumultul schimbărilor, face ca vocația teatrală a nației, accentele originale, timbrul specific românesc să se regăsească în comedie mai mult decât în altă parte. Impactul pe care îl exercită asupra universului comic diverse evenimente politice, reforme, mode este deosebit de puternic, puține fiind textele care să nu capteze prompt ecourile lumii de dincolo de scenă. Astfel, tipurilor tradiționale ale scenariului comic (avarul, îngâmfatul, prostul, fanfaronul, pedantul, ingenua) li se substituie figurile nou apărute în societatea românească: bonjuristul, tânăra educarisită, conservatorul, liberalul, alegătorul, ziaristul, bugetarul, franțuzitul și latinomanul etc. În genere, atacul satiric se îndreaptă mai puțin către defectul moral în sine, cât spre ridicolul căruia îi cad pradă oamenii angrenați în amețitorul vârtej al schimbărilor. De aici rezultă absența comediei de caractere; pe cronicarul epocii îl interesează mai puțin individul ca entitate morală, cât individul ca exponent al unui grup, al unei tendințe, al unei orientări. În al doilea rând, observăm un alt aspect interesant: deși debitori vodeviliștilor francezi, maeștri ai comicului de situație, autorii autohtoni sunt mai preocupați de tabloul social decât de construirea unei intrigi ingenioase. Chiar textele cele mai facile, destinate divertismentului de-o seară, se salvează, nu (cum ne-am putea aștepta) prin comicul de situație, ci prin schița, fie ea chiar neîndemânatică, a vieții contemporane. Nu întâmplător Alecsandri, altminteri merituos autor de drame romantice, supraviețuiește mai ales prin creația sa comică, plină de vivacitate și impregnată de o culoare locală prezentă inclusiv în adaptările după vodeviliștii francezi. Nu întâmplător Caragiale, care și-a dovedit vocația pentru tragic în *Năpasta*, rămâne totuși în primul rând un comediograf de geniu.

Dacă examinăm obiectul satirei, vom constata că, în majoritatea lor, lucrările de gen prezintă o trăsătură comună: ținta predilectă a autorilor o constituie elementele definitorii ale vieții contemporane: orientări politice, moravuri, comportament social, mode lingvistice etc. Detectăm aici o caracteristică esențială a comediei românești din secolul al XIX-lea, care merită analizată mai pe larg: anume, preponderența elementelor comice inspirate din tabloul viu colorat al societății, în dauna altora.

Să ne oprim, mai întâi, asupra *comicului de situații* – una din tehnicile clasice ale genului, care luase o deosebită amploare tocmai în epoca la care ne referim: este vorba de înflorirea vodevilului francez, bine cunoscut autorilor noștri nu numai prin opera maeștrilor necontestați Scribe și Labiche, dar și prin producțiile unor autori astăzi uitați: Bayard, Dumanoir, Melesville, Duvert, Lauzanne, Legouvé ș.a. Vodevilul poate fi considerat în primul rând ca exercițiu de pură virtuozitate teatrală, comicul derivând cu precădere din intrigă: desfășurarea rapidă a acțiunii, o ramificare de încurcături, spectaculoase răsturnări de situații, toate alcătuind mecanismul așa-numitei piese bine făcute. Fără îndoială, dramaturgii autohtoni sunt debitori comediei franceze a timpului, nu numai prin numeroasele prelucrări și localizări, dar și prin împrumutul procedeelor tipic vodevilești: *qui-pro-quo*-ul, *imbroglio*-ul, construirea intrigii în jurul unor peripeții amoroase etc.

Iată însă că, transferat pe scenele românești, acest comic de situații (pe care francezii îl exploataseră cu ingeniozitate până la ultimele resurse) se atenuează considerabil; râsul spectatorului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau cititorului este stârnit în mai mică măsură de meandrele acțiunii și mai mult de surprinderea în cheie caricaturală a variatelor aspecte și tipologii ale epocii. Asupra comicului izvorât din intrigă prevalează, de cele mai multe ori, comicul izvorât din redarea tabloului social.

Regăsim această particularitate de la primele încercări notabile, reprezentate de recent înfiripatele trupe românești, și până la Caragiale. Astfel, în *Franțuzitele* lui Costache Faccà (unde de altfel intriga aproape lipsește, iar comicul de situație este stângaci realizat) satira se îndreaptă împotriva modei apusene adoptate de tânăra generație, dar și – chiar dacă autorul nu a intenționat acest lucru – împotriva tombaterismului. În piesa *O bună educație* de Costache Bălăcescu intriga este mai închegată: proiectarea unei căsătorii împotriva voinței tinerei eroine; fuga acesteia cu iubitul ei Galantescu; *happy-end* produs de descoperirea că vârstnicul mire impus Elizei este de fapt tatăl natural al iubitului, acesta din urmă obținând binecuvântarea pentru căsătorie atât din partea părintelui regăsit, cât și a viitorului socru. Comicul de situație, provenind din candidatura simultană la mâna Elizei a tatălui și fiului, trece însă pe planul al doilea; sursa principală de umor o constituie exaltările romanțioase, născute din lectură, ale emancipatei Eliza, pretențiile de *dandy* ale junelui cartofor și pierde-vară Galantescu, concepțiile mărginit-negustorești ale „bătrânilor": Briganovici și Măzărescu. Pe scurt, este adusă în scenă, pe de o parte, ofensiva tinerei generații, care impune alte norme vieții mondene și sentimentale, iar pe de altă parte, dezorientarea și atitudinea refractară, totuși repede îmblânzită, a vârstnicilor: toate consemnate cu o blândă ironie de Costache Bălăcescu.

Un suculent comic de situație, bazat pe procedeul *qui-pro-quo*-ului, ar fi putut prilejui subiectul tratat de Iorgu Caragiali în vodevilul *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București*, compus în 1858. Doi provinciali din Fefelei, chivernisita văduvă Flutureasca și pretendentul ei Chirilă, se întâlnesc întâmplător în București în timpul carnavalului. Bărbatul venise în capitală să se pună în slujba patriei (neajungând însă decât chelner la hotelul „Patria"), iar femeia să-și găsească alt soț, „ceva nobil". Cei doi flirtează fără să-și bănuiască identitatea, la adăpostul măștilor de carnaval. În final, inevitabila recunoaștere duce la împăcare și căsătorie. Umorul însă, atât cât este, se naște mai ales din relatarea impresiilor cuplului de fefeleieni, veniți în contact cu mediul bucureștean. La 1858, o spoială de civilizație occidentală se făcea deja văzută chiar în rândurile clasei mijlocii, capitala situându-se, firește, în frunte. Cu orgoliul ei de locuitoare a Fefeleiului, unde de asemenea se fac „soharele" și unde poți întâlni dame „romanțiere", „pline de carte, de știință", Flutureasca le observă critic pe „cucoanele bucureștence, care râde de noi, astea din provincie: unde mi-ți purta, soro, niște malacoave... mai abitir decât ale noastre! [...] Și broșururi la ureche și la piept cât niște potcoave de cai, așa mititele. Ș-apoi râde de noi... oare afiurile noastre nu sunt tot de la Paris, ce, poate unde le luăm din bâlciu Drăgaichii! Și ele le iau de la sfrânțezi!"[1]. Cât îl privește pe Chirilă, acesta sosește în capitală în postura provincialului naiv și zăpăcit, dar curând îi este dat să cunoască dedesubturile vieții mondene: amatorii de petreceri îi toacă puținii bani „pe la teatruri, pe la baluri, pe la cafenele". Amețit de posibilitățile care se deschid inclusiv celor de condiție modestă, îndemnat și de aspirațiile Flutureascăi ce-și dorește un soț cizelat, Chirilă venise în București mânat de dubla ambiție de a-și sluji patria și de a se și pricopsi cu acest prilej. (De altfel, aceste două elemente, dintre care primul servește de regulă ca pretext pentru al doilea, motivează acțiunile unui lung șir de personaje din comediografia secolului al XIX-lea, de la șătrarul Săbiuță al lui Alecsandri până la eroii caragialieni.) Rămas lefter, lui Chirilă i se oferă, ca unică și hazlie șansă pentru împlinirea ambelor sale scopuri, slujba de chelner la hotelul „Patria": „Eu, sărac, tot am auzit: Patria, Patria. De, ca român colea, cu inimă, am alergat să slujesc de cu ce-oi putea și, când colo, mă pomenii ștergător de taler"[2]. Ceea ce îl indignează însă pe Chirilă este lexicul bombastic care a pătruns până și în lumea proprietarilor de restaurante (categorie de altfel foarte sensibilă la „pulsul" vremii): „Auziți dv., mă rog, cu ce înșeală ei lumea, săraca! Botează cârciumile lor cu nume de Patrie, Concordie, Unioane, ce bazaconie o mai fi și asta, nu știu, dracu să-i înțeleagă!"[3].

[1] Iorgu Caragiali, *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, București, 1986, p. 85.

[2] *Ibidem*, p. 87.

[3] *Ibidem*, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dincolo de satirizarea ignorantului Chirilă, neiniţiat încă în vocabularul modern, Iorgu Caragiali anticipează aici demonetizarea, prin folosirea abuzivă, a unor termeni cu puternică rezonanţă emoţională în conştiinţa colectivităţii. În vodeviului său, cuvântul „patrie" pictat pe firmă este o şmecherie mai degrabă inofensivă: clienţii sunt jupuiţi, dar au şi ei au o satisfacţie: „să fudulesc, zice că mănâncă la oteie cu nume mari"[4]. În general, însă, grandilocvenţa verbală este un simptom al epocii, surprins ca atare de comediografi: gazetele se intitulează „Gogoaşa patriotică", „Aurora Democratică", „Vocea Patriotului Naţionale", personajele nu ostenesc să se refere la „libertăţile constituţionale", la „regimul egalitar", la „progres", la „civilizaţie", la „Europa" etc. Asupra acestui aspect vom reveni însă.

Flash-urile satirice ale mediului social pun în umbră comicul de situaţie şi în piesele lui Costache Caragiali. *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi* (1844) redă într-o manieră realistă o zi din viaţa trupei de actori conduse de Costache Caragiali: sunt surprinse greutăţile financiare, concurenţa cu trupele străine, diletantismul, superficialitatea şi indisciplina unora dintre interpreţi, conflictele interne. Predomină aici veridicitatea scenelor, detalierea vicisitudinilor cotidiene; autorul – actor şi regizor totodată – face haz de necaz, speranţa lui fiind ca spectacolul improvizat în ultimul moment să rămână „neşuierat" de public. Lumea pitorească a întemeietorilor teatrului românesc, a primelor generaţii de actori este prezentă în numeroase comedii, fie prin desfăşurarea acţiunii în acest mediu, fie prin introducerea personajelor-actori, unii chiar cu numele lor adevărate, fie prin consemnarea atitudinilor la adresa scenei naţionale (atitudini disprețuitoare din partea snobilor, încurajatoare din partea celor cu mentalitate progresistă). Amintim aici *Conversaţii* de C. Faccà, *Coriştii în provincie* de Iorgu Caragiali, *Două femei împrotiva unui bărbat* de M. Kogălniceanu, *Muza de la Burdujăni* de C. Negruzzi, *Prăpăstiele Bucureştilor* de Matei Millo, *Iorgu de la Sadagura, Chiriţa în Iaşi, Millo director, Creditorii* de Alecsandri ş.a.

Celelalte piese semnate de Costache Caragiali surprind, dintr-o perspectivă critică, modificarea comportamentului social în rândul păturilor mijlocii, care prinseseră gustul seratelor, al balurilor, al jocului de cărţi. Semnificativă este, în lumina argumentaţiei noastre, piesa *O soare la mahala sau Amestec de dorinţe* (1847), deoarece aici intriga ar fi permis dezvoltarea comicului de situaţie. Ne aflăm în mahalaua Dobrotesii, în casa coconului Anastase Scărlătescu, om de modă veche. Fiica acestuia, Arghiriţa, şi mama ei vitregă, Mândica, sunt amândouă îndrăgostite în secret de Jean, dascăl de ghitară. Printr-un concurs de împrejurări, Anastase face două descoperiri: că nevasta este gata să-l înşele; că Jean, în ciuda posturii sale de fante, este de fapt un tânăr de onoare, care merită mâna Arghiriţei. Autorul demonstrează o anume ingeniozitate în structurarea intrigii şi a relaţiilor dintre personaje; ar fi de amintit jocul dublu al lui Jean, care se preface că acceptă avansurile cochetei şi agresivei Mândica, doar pentru a o împiedica de la alte aventuri amoroase şi pentru a proteja astfel cinstea familiei în care vrea să intre ca ginere; scena în care cuconului Anastase, ascuns într-un dulap, i se dezvăluie în acelaşi timp duplicitatea nevestei şi intenţiile onorabile ale profesorului de ghitară; lovitura de teatru prin care Mândica, „scorpia" casei, este repudiată, iar tinerilor li se dă binecuvântarea pentru căsătorie. Aceste elemente, care probabil că sub pana unui vodevilist francez ar fi ridicat la cote palpitante *suspense*-ul comic, rămân totuşi secundare în textul lui Caragiali. Mai important este conflictul dintre Anastase Scărlătescu şi soţia sa nu pe tema infidelităţii conjugale, care provoacă doar deznodământul, ci pe tema moravurilor şi habitudinilor. Mândica îşi vrea bărbatul „mai de modă, mai delicat" şi nu „un urs sălbatec, mojicos, grosolan"; ea organizează serate unde se joacă gajuri, „un joc atât de noblu şi care acum e de bonton". Anastase se împotriveşte acestei mode care i-a invadat căminul sub formă de „mascaralicuri" şi ţine discursuri moralizatoare: „Dacă moda şi civilizaţia, după cum zici tu, stă în astă, apoi să se ducă dracului, departe de casa mea. Aste jocuri sunt bune şi nevinovate acolo unde mumele au îngrijit mai bine de fetele lor, şi le-au dat o creştere astfel încât să ştie ce însemnează virtutea în om, şi unde tinerii de o creştere asemenea bună, au cinstea în conştiinţa lor şi ştiu ce va să zică nevinovăţia unei copile..."[5]. La drept vorbind, intriga amoroasă ce confirmă vinovăţia Mândicăi este oarecum superfluă; Anastase

[4] *Ibidem*, p. 90-91.

[5] Costache Caragiali, *O soare la mahala sau Amestec de dorinţe*, în vol. *Primii noştri dramaturgi*, Bucureşti, 1960, p. 186.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îi declară soţiei încă de la începutul piesei că o urăşte, deoarece a făcut din fiica lui Arghiriţa o „jucărie a plăcerilor" şi nu a învăţat-o decât să se ocupe de „toaletă" şi de „ticăloşii". Dincolo de acestea însă, acţiunea deviază în repetate rânduri de la cursul ei principal. „Soareaua" din casa lui Scărlătescu, la care participă mai mulţi musafiri, îi prilejuieşte autorului schiţarea unor portrete tipice pentru clasa de mijloc bucureşteană, aflată, la jumătatea veacului, la cumpăna între vechi şi nou. Conversaţiile între musafiri exprimă conflictele de idei care agitau societatea, în ajunul revoluţiei paşoptiste. Coconu Eftimie, treti-logofăt, pretinde respectarea „sistimei de arhontologhion"; în virtutea poziţiei sale, el nu se ruşinează a dezvălui, cu nonşalanţă, potlogăriile pe care le-a făcut pentru a se îmbogăţi, în nişte afaceri de amanet şi de credit. Este pusă în discuţie problema cinurilor boiereşti, care se obţineau mai mult pe bani decât pe merit, şi care de altfel aveau să se desfiinţeze peste un deceniu. Privilegiile deţinătorilor de cinuri vin în contradicţie cu ideea egalităţii cetăţenilor şi cu demnitatea fiecărei categorii sociale. Chir Ştefan, deşi năzuieşte cu ardoare să devină pitar din ambiţia inofensivă de a fi şi el în rândul „boierilor", nu ezită totuşi să-l contrazică pe arogantul Eftimie: „Apoi iată vorba mea, biet: acu, de unde ştii dumneata dacă acel simigiu, în calitatea lui, nu te întrece pe dumneata şi, ca simigiu, în soţietate, nu este de trebuinţă deopotrivă cu dumneata..."[6]. Iar Jean conchide: „Astăzi omul cinstit de orice treaptă, de orice meserie, îşi are drepturile sale, nu este despreţuit de nimeni, priimit în toate casele, îşi face roată întocmai ca boieru"[7]. Fără îndoială, opiniile lui Jean exprimau mai degrabă un deziderat decât o realitate; este suficient să observăm, de pildă, că, în ciuda vederilor sale progresiste, tânărul amorez nu cutează să o ceară pe Arghiriţa în căsătorie decât după ce moşteneşte o avere nu tocmai neglijabilă şi capătă totodată postul de „reghistrator" la o „canţelarie" – fapte care, putem presupune, au atârnat considerabil în balanţă în ochii viitorului socru.

De altfel, concepţiile lui Costache Caragiali, aşa cum se desprind ele din piese, sunt destul de contradictorii, ca şi epoca în care le-a scris. Pledoaria pentru egalitatea cetăţenilor, concept fundamental în statul burghez modern, este dublată de o aspră critică la adresa imitării civilizaţiei occidentale. Autorul nu sesizează că este vorba aici de *două faţete ale aceluiaşi fenomen*. Caragiali nutreşte de fapt convingerea că membrii fiecărei categorii sociale sunt utili societăţii şi merită respectaţi ca atare, dar în acelaşi timp că ei nu trebuie să-şi uite lungul nasului. În *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt*, această convingere iese cu deosebire în evidenţă. Dorinţa Ancuţei, nevastă de meşteşugar, de a-şi îmbunătăţi standardul de viaţă, amenajându-şi un salon cu mobile noi, participând la baluri şi la „serile cu luminaţii", este calificată ca nocivă frivolitate, nepotrivită cu statutul social al familiei. Ancuţa este sancţionată în final, deşi (în ciuda intenţiei autorului) monologul cu care se deschide piesa pledează net în favoarea personajului. Iată cuvintele nepoatei Elena, care, prin strădaniile mătuşii ei, „îngâmfata plăpămăreasă", a învăţat *să citească*: „O, frumoasă istorie, romanţa lui Arghir [...]. Acum vezi cât este de bine să ştie cineva să trăiască... Acum 6 luni, abia puteam descifra, acum citesc orice carte ca Tatăl Nostru. [...] Zău, nu este mai mare fericire decât să ştie cineva carte. Mătuşica a avut un gând dumnezeiesc, de a luat pe tânărul ăla strein de dascăl..."[8]. Evident că aici, ca şi în cazul cucoanei Chiriţa, al „muzei de la Burdujăni", al lui Iorgu şi al Gahiţei Rozmarinovici, al provincialilor din *Millo director*, al Zincăi din *Candidat şi deputat* de G.Sion, al Ziţei şi al lui Rică Venturiano, pentru a nu cita decât câteva exemple, ţinta satirei o constituie maimuţărirea unui limbaj şi a unui mod de viaţă aflate peste bagajul cultural sau/şi posibilităţile financiare ale personajelor. Totuşi, trebuie remarcat că ambiţia şi pretenţiile acestor personaje ridiculizate semnalează, în subsidiar, curentul ascendent care străbătea vertiginos stratificările sociale, dislocându-le de fapt şi creând noi configuraţii. Suntem într-o epocă plină de animaţie, în care vechiul sistem centrat în jurul binomului boier-ţăran se pulverizează, făcând loc unui peisaj social mult mai variat. Formarea clasei de mijloc, creşterea apetitului pentru politică, deschiderea culturală, rafinarea vieţii mondene – toate acestea laolaltă generează, datorită ritmului rapid în care se produc, suficiente aspecte ridicole pentru a stimula inspiraţia comediografilor, dar ele îşi vor da roadele mai târziu, pe măsură ce „formele" vor căpăta şi substanţă.

[6] *Ibidem*, p. 209.
[7] *Ibidem*.
[8] Costache Caragiali, *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt*, în *vol. cit.*, p. 227.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„Piesa bine făcută" pretinde desigur o anumită artă, un simţ al teatralităţii pe care primii dramaturgi români nu izbutiseră încă să le exerseze suficient. Aceasta ar putea fi explicaţia de natură „tehnică" a faptului că nu comicul de situaţie salvează de regulă textele, chiar pe cele destinate divertismentului de-o seară, ci mai degrabă schiţa (fie ea şi stângace) a vieţii contemporane. Odată cu Alecsandri şi îndeosebi odată cu Caragiale, această explicaţie nu-şi mai găseşte locul. Autorului *Chiriţei în provincie* nu-i lipseşte meşteşugul; el şi-a însuşit în bună măsură ştiinţa construcţiei dramatice, secretul aplicării cu succes a procedeelor vodevileşti. Cât despre Caragiale, acesta este incontestabil un maestru; intriga impecabil condusă, ritmul alert, ingeniozitatea şi verva în crearea *imbroglio*-ului comic sunt prezente în toate piesele sale. Totuşi, iată că, şi în cazul acestor doi autori, ceea ce ne încântă cu precădere, ceea ce stârneşte râsul până la lacrimi nu este comicul de situaţie, ci tot imaginea epocii: tipologiile, limbajul, mediul social, moravurile.

În *Rusaliile* lui Alecsandri, spre exemplu, avem de-a face cu un subiect de farsă, în decor rural. Tânăra nevastă Suzana îşi obligă curtezanii să vină în aceeaşi noapte la întâlnire, deghizaţi în straie femeieşti; în urma acestui şiretlic, vechilul Galuscus şi subprefectul Răzvrătescu, în loc să guste plăcerile amorului, sunt prinşi de ţărani, care îi iau drept rusalii, şi demascaţi. Această naivă şi hazlie intrigă nu este însă decât un pretext. Umorul se naşte din altă parte, respectiv din întâlnirea între două lumi: universul sătesc (pictat de Alecsandri în obişnuita-i manieră idilică) şi reprezentanţii vremurilor noi, Ionus Galuscus şi Răzvrătescu. Acţiunea se petrece în 1860, în „satul lui Cremene", ai cărui locuitori se confruntă cu prezenţa, exotică pentru ei, a unui latinist şi a unui liberal din aripa radicalilor. Ecourile curentului latinist, cristalizat din motive lesne de înţeles în Transilvania, reverberaseră şi dincoace de Carpaţi, mai ales în Muntenia; *Dicţionarul* elaborat de Massim şi Laurian sub auspiciile Societăţii Academice Române între anii 1871–1876 marchează, nu cum s-ar putea crede, apogeul acestui curent, ci pieirea lui: el devine ţinta atacului concertat al unor personalităţi de talia lui Maiorescu, Eminescu, Hasdeu, Odobescu – acesta din urmă fiind şi autorul usturătorului pamflet *Prandiu academicu*. Săgeţi la adresa latinomaniei găsim, cum era şi firesc, în comedia vremii: în cânticelele lui Alecsandri *Paraponisitul* şi *Haimana*, în „farsa filologică" *Babilonia românească* (1860) de Neculai Istrati, urmată nouăsprezece ani mai târziu de *Orthonerozia* lui Hasdeu, în sceneta comică în versuri *Vespasian şi Papinian* (1869) de Iacob Negruzzi etc.

Inedită în piesa lui Alecsandri *Rusaliile* este apariţia latinistului Ionus Galuscus, în calitate de vechil şi totodată de dascăl, într-un sat moldovenesc patriarhal, refractar prin definiţie noutăţilor, mai ales când acestea i se prezintă sub forme extravagante. Galuscus-Găluşcă le ţine ţăranilor cuvântări înflăcărate: „V-am comunicat de demult asupra sorgintei voastre, sunteţi Romani, strănepoţi ai împăratului Traian, anticii dominatori ai lumei! Aşa este?"[9] Iar auditoriul răspunde în cor: „O fi, cucoane"[10]. Acest „o fi" ne trimite cu gândul la comentariul pe care avea să-l facă peste un secol Constantin Noica asupra firii poporului român; când i se comunică un fapt sau o idee uimitoare, care depăşeşte bagajul cunoştinţelor sale, insul nu simte nevoia nici să aprobe, nici să contrazică, ci răspunde placid: „Aşa o fi!" Aceste trei cuvinte rezumă admirabil reticenţa, scepticismul şi, mai ales, dezinteresul punctat cu o doză de ironie manifestate de ţăran faţă de problemele ce nu-l privesc direct. Ionus Galuscus nu vorbeşte totuşi chiar în deşert; dacă nu-i preocupă aspectul teoretic al elucubraţiilor debitate de noul lor vechil, sătenii au desprins în schimb o concluzie practică: în calitate de descendenţi ai împăratului Traian, ci refuză să iasă la „boieresc" şi îşi fac veacul în cârciumă.

Hazul lui Galuscus provine, astfel, inclusiv din faptul că el acţionează împotriva propriilor interese: efortul lui de propagandist al ideilor latiniste pune stavilă exercitării atribuţiilor de vechil. Personajul este *sincer* în credinţa lui filologico-istorică, la modă în epocă. Tot sincer, sau mai corect spus „purtat de val", este şi subprefectul Răzvrătescu; el dă glas, într-un discurs incoerent şi hilar, ideilor „liberalismului roşu" de sorginte rosettistă (nu o dată satirizate de Alecsandri): „Aţi fost lipsiţi de toate, şi de libertate, şi de egalitate, şi de fraternitate, şi de legalitate, şi de inviolabilitate... şi de..."[11]. Memoria nemaiajutându-l,

[9] Vasile Alecsandri, *Rusaliile*, în *Opere complete. Teatru*, vol. II, Bucureşti, 1903, p. 648.

[10] *Ibidem*, p. 648.

[11] *Ibidem*, p. 660.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Răzvrătescu își continuă discursul citind din jurnal, prilej pentru dramaturg să ridiculizeze limbajul incendiar din presa de orientare liberală: „Și de drepturi cetățenești, și de drepturi comunale, și de drepturi municipale, și de drepturi civile, și de drepturi politice, și de sufragiul universal. [...] Dar în fine, a unsprezecea oră a sunat pentru voi! Cel proletar va scăpa de proletariat! cel mic se va face mare și viceversa, cel mare se va face mic, cel slab va fi putinte, și cel putinte neputinte"[12] etc. Ca și Galuscus, Răzvrătescu își subminează singur poziția; vederile lui politice, incitând într-o oarecare măsură la anarhie (în concepția dramaturgului, cel puțin), îi aduc destituirea din funcția de subprefect.

Este momentul să facem o observație poate nu lipsită de interes. În galeria eroilor comici din dramaturgia vremii întâlnim două categorii distincte. Pe de o parte, avem de-a face cu personaje care aderă necondiționat și sincer la „spiritul timpului", așa cum se manifestă el în diverse domenii: politică, moravuri, mode vestimentare, manii lingvistice etc. Ei devin ridicoli fie prin exagerările la care se dedau, fie prin contrastul între ideile lor și mediul încă „necopt" pentru schimbări radicale, fie (cel mai adesea) prin faptul că ei înșiși nu înțeleg decât superficial sau deformat „noul" ai cărui adepți sunt, fie, în sfârșit, pentru că „noul" respectiv se vădește doar o aberație trecătoare în procesul de dezvoltare a societății. Din această categorie a „convertiților sinceri" fac parte personajele feminine care vor să se emancipeze, prezente în numeroase comedii; mai sus-pomeniții Galuscus și Răzvrătescu, cărora li se adaugă, dintre eroii lui Alecsandri, Iorgu cel școlit la Sadagura sau negustorul Petcu din *Ginerele lui Hagi Petcu;* Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu și Conu Leonida ai lui Caragiale; Teofil din *Alb sau roșu?* de Iosif Vulcan, cei doi „crai" (franțuzitul Jorj și latinistul Numa Consule) din *Orthonerozia* lui Hasdeu etc. O a doua categorie este compusă din oportuniști, profitori, arivești; aceștia sesizează că „a fi în pas cu moda" reprezintă un mijloc de propulsare pe scara socială sau politică. După cum o dictează împrejurările, aceștia vor vorbi (sau vor încerca să vorbească) franțuzește, ca semn al ascendentului social asupra celor din jur; vor adopta obiceiuri așa-zis artistocratice; vor îmbrățișa o orientare politică sau alta, în funcție de succesul scontat în rândul alegătorilor ș.a.m.d. Între aceștia îi putem include pe Clevetici și Tribunescu din *Zgârcitul risipitor* de Alecsandri; pe Zoița din *Însurăței* de Matei Millo; pe demagogul din șansoneta *Aspirant la deputăție* de Iorgu Caragiali; pe Dudulea din *O alegere la Senat* de Iacob Negruzzi; pe Cațavencu al lui Caragiale ș.a.m.d.

Revenind la *Rusaliile*, un ultim aspect pe care îl surprinde Alecsandri în piesă este contrastul hazliu dintre vocabularul folosit de autorități și capacitatea de „descifrare" a sătenilor. Depeșele primite de vornicul Toader abundă în neologisme, la fel ca și discursurile lui Răzvrătescu. Este vizat aici decalajul imens dintre limbajul cristalizat deja în clasele de sus, prezent în documente oficiale, în discursul politic, în presă, și stadiul mai puțin evoluat al limbii vorbite de oamenii de rând. Ca efect, se produce o comică distorsionare a comunicării. „A serba cu solemnitate o zi onomastică" se traduce în a cumpăra „solenitate" și „mastic" (primul produs nefiind de altfel de găsit nici măcar la spițerie); „amoarea" de patrie este confundată cu „moarea de curechi"; „reforma" devine „formă rea" etc. Scurt-circuitarea comunicării are loc tocmai în situațiile când aceasta ar trebui să funcționeze fără greș, respectiv când se transmit: informații de la jurnalist către cititor, idei de la politician către alegători, ordine de la funcționarii guvernamentali către măruntele autorități locale etc. Frecvent în epocă, fenomenul este evocat, între alții, și de Iacob Negruzzi într-una din „copiile de pe natură", intitulată *Gramaticale* (1870); autorul povestește aici o anecdotă ce are, probabil, la bază un fapt real: „Un subprefect cere de la un primar un raport. Acesta îi răspunde în câteva cuvinte. Subprefectul, nemulțămit, pretinde ca primarul să-i trimită toate argumentele sale. Drept răspuns, vine un dorobanț cu o adresă în care stă scris: «N-am putut să trimit pe ceilalți *argumenți* [dorobanți] fiind la lucrul câmpului, trimit dar pe acesta numai»"[13]. Subprefectul și primarul lui Iacob Negruzzi fac bună pereche cu subprefectul și vornicul din *Rusaliile*.

[12] *Ibidem.*

[13] Iacob Negruzzi, *Gramaticale*, în *Scrieri alese*, I, Chișinău, 1992, p. 210.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă ne oprim asupra altor piese mai importante din creaţia lui Alecsandri, remarcăm, în mod similar, că sursa cea mai bogată a comicului rezidă nu în situaţii şi intrigă, ci în crâmpeiele vieţii sociale, surprinse din unghiul unui observator amuzat. Pentru *europeanul* Alecsandri, vizitator asiduu încă din tinereţe al oraşelor apusene, spectacolul societăţii româneşti în plină metamorfoză oferea, desigur, numeroase aspecte rizibile. Sentimentul patriotic prezent în creaţia poetică, în activitatea culturală şi diplomatică este dublat de o ascuţită ironie când scriitorul se confruntă cu unele realităţi contemporane. Mai mult decât intriga (uneori bine închegată, alteori pretextuală), cititorul reţine din comediile lui Alecsandri obiectul satirei: bonjurismul în varianta lui ridicolă din *Iorgu de la Sadagura;* maladia suspiciunii politice în epoca regulamentară şi mentalitatea poliţienească a cuplului Lunătescu – Săbiuţă, din *Iaşii în carnaval;* „portretul de grup" al provincialilor fascinaţi de şansele pe care le deschide traiul în capitală din *Millo director;* ambiţia politică a proaspeţilor îmbogăţiţi, prin contrast cu nepăsarea şi *dandy*-smul ostentativ afişate de mlădiţele unor vechi familii boiereşti, în *Ginerele lui Hagi Petcu*; viaţa mondenă, amestec de plăceri uşoare şi interese cupide, din Bucureştiul transformat peste noapte în „Parisul României", în *Agachi Flutur* ş.a.m.d.

La Caragiale, comicul de situaţie este impecabil realizat. Datorită dificultăţilor de traducere (care atenuează extraordinara subtilitate a limbajului), precum şi datorită necunoaşterii realităţilor vizate critic de dramaturg, este foarte probabil ca pentru un spectator străin tocmai acest comic de situaţii să constituie elementul cel mai frapant al operei caragialiene. Un istoric ca Vito Pandolfi, spre exemplu, recunoscând în *O scrisoare pierdută* „vâna satirică a realismului teatral", subliniază pe de altă parte că „acţiunea scenică se desfăşoară cu o prospeţime de invenţii şi situaţii care aminteşte de cele mai reuşite expediente tehnice ale lui Scribe şi Labiche"[14]. Fără a contesta câtuşi de puţin justeţea acestei afirmaţii, trebuie spus însă că percepţia spectatorului român este sensibil diferită. Astfel, influenţa comediografilor francezi asupra lui Caragiale (analizată, între alţii, şi de Tudor Vianu [15]) se limitează la elementul „tehnic", „meşteşugăresc" din compunerea textului dramatic. La vodevilişti, revărsarea în cascadă a procedeelor comice binecunoscute alcătuieşte în mare parte însăşi substanţa textului. La Caragiale, comicul de situaţii reprezintă doar temelia unei construcţii impunătoare, care înglobează în compartimentele sale imaginea satirică a feluritelor medii citadine, de la clasa politică din *O scrisoare pierdută* la mica burgezie din *O noapte furtunoasă* sau la pitoreasca mahala din *D'ale carnavalului.* Iată de ce spectatorul român este cu precădere sedus nu de ingenioasa structurare a intrigii, ci de limbaj, tipologii, moravuri, re-create scenic de scriitor cu un necamuflat sarcasm. Să examinăm doar două episoade din *O noapte furtunoasă.* Apariţia intempestivă a lui Rică Venturiano în odaia Vetei, pe care o confundă cu Ziţa, spaima femeii care îşi închipuie că are de-a face cu un nebun sau cu un pungaş – iată elemente ale unui suculent comic de situaţie. Ilaritatea explozivă este însă stârnită în primul rând de declaraţiile lui Rică: „Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul raţiunii [...]. Nu striga! nu striga, fii mizericordioasă; aibi pietate![...] Da, chiar de atunci seara, când privirile noastre s-au întâlnit, am citit în ochii tăi cei sublimi că şi tu corespunzi la amoarea mea" etc. Comicul de situaţie este în continuare menţinut la cote înalte, prin hăituirea inocentului Rică de către jupân Dumitrache şi Chiriac – soţul şi amantul cuprinşi amândoi de o gelozie furibundă. Din nou, însă, punctul culminant al umorului este atins prin limbaj, în speţă prin năucitorul monolog al lui Rică: „Am scăpat până acum! Sfinte Andrei, scapă-mă şi de acu încolo: sunt încă june! Geniu bun al venitorelui României, protege-mă: şi eu sunt român!" Prin Rică Venturiano, Caragiale ne oferă prototipul „junelui cu educaţiune" din clasele inferioare, al jurnalistului combatant înhămat la căruţa progresului, dar ale cărui „performanţe" intelectuale se rezumă la: idei confuze, exprimare incoerentă, preţiozităţi verbale, barbarisme, neologisme prost plasate ş.a.m.d. Nu mai puţin, Venturiano este omul vremurilor noi şi i se poate prevedea strălucita carieră politică. Personajul ca atare, discrepanţa între ceea ce este şi ceea

[14] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, III, Bucureşti, 1971, p. 322.

[15] A se vedea Tudor Vianu, *Cursul de istoria literaturii române moderne. I.L. Caragiale*, fragment reprodus în *Scrieri despre teatru*, Bucureşti, 1977, p. 131–136.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce el însuşi crede despre sine, impresia excelentă produsă în final asupra lui jupân Dumitrache („Vorbeşte abitir, domnule. Ăsta e bun de dipotat") stârnesc un haz incomparabil mai puternic decât peripeţiile amoroase pe care Rică le declanşează. Una din cele mai bogate surse de comic în piesele lui Caragiale este raportarea continuă a personajelor la sfera politică. Indiferent de ocupaţie, indiferent de apartenenţa lor socială, personajele se simt profund implicate în evoluţiile politice ale timpului, emit opinii, îmbrăţişează cu înfocare o orientare sau alta (chiar dacă nu înţeleg mai nimic din ideile respective), ba ajung chiar la a amesteca politicul cu tribulaţiile lor sentimentale. În *O scrisoare pierdută*, acest aspect este firesc, câtă vreme subiectul piesei este lupta electorală, cu toate dedesubturile şi „machiaverlâcurile" ei. Dar şi în celelalte comedii, personajele ajung *să interiorizeze* politicul, ca o componentă esenţială a vieţii cotidiene, a gândirii şi acţiunilor lor, a relaţiilor cu ceilalţi. Jupân Dumitrache şi ipistatul Nae Ipingescu, ambii reprezentanţi ai clientelei liberalilor, dezbat cu patimă articolul din „Vocea Patriotului Naţionale" în antologica scenă a citirii jurnalului: avem aici exemplul cel mai strălucit de distorsionare a comunicării, fenomen surprins şi de alţi comediografi. Rică Venturiano se reabilitează abia când îi este dezvăluită concepţia politică: nu numai că „e d'ai noştri, e patriot", dar el semnase tocmai incendiarul articol unde sunt demascaţi ciocoii care „mănâncă sudoarea poporului suveran" – deci, o partidă excelentă pentru Ziţa! Cât de departe suntem de scenariul clasic în care pretendentului la mâna eroinei i se cerea dovada fie a averii, fie a calităţilor morale, fie a rangului social! Nici în *D'ale carnavalului* politicul nu lipseşte, cu toate că aici *qui-pro-quo*-ul, încurcăturile şi alte elemente specifice farsei sunt exploatate de dramaturg cu maximă vervă şi cu o tehnică rafinată. Miţa plănuieşte atacul cu vitriol asupra amantului infidel cu temperamentul ei vulcanic de republicană, de ploieşteancă revoluţionară, de urmaşă a „martirilor de la 11 Februarie". Obiditul Crăcănel, la rându-i, îşi expune al şaptelea „caz de traducere", petrecut în vremea Războiului din 1877; nenorocirii de a fi fost înşelat i se adaugă decepţia politică, datorată naţionalităţii rivalului: „Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenţie... ştii, Muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creştine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamţ, domnule!...".

Expresia cea mai izbitoare a penetrării politicului în conştiinţa cetăţeanului de rând ne-o oferă, desigur, Conu Leonida. Acesta interpretează semnalele venite din lumea de afară exclusiv prin prisma „ comentatorului avizat"; zarva unui chef nocturn, amplificată şi de câteva focuri de revolver trase de poliţişti beţi, nu poate avea pentru Leonida decât o semnificaţie de natură politică: ori este revoluţie (ipoteză mai puţin probabilă, deoarece „ai noştri", adică liberalii, se aflau la putere), ori este opera reacţiunii care îşi „ascute ghearele". Dar chiar înainte de producerea misteriosului incident, gândurile şi replicile personajului se concentrează obsesiv în jurul problemelor politice; Leonida îşi delectează consoarta, înainte de culcare, cu evocarea glorioasei „revoluţii" din 1864, cu istorisiri abracadabrante despre Garibaldi, cu teorii haotice despre avantajele sistemului republican. Paşnicul pensionar din mahalaua bucureşteană, gata s-o ia la fugă la prima alarmă, este în sufletul lui (sau mai precis în imaginea pe care şi-o creează despre sine) un republican liberal înverşunat, un periculos militant „pentru naţiune".

Prin „sindromul Leonida" (dacă îl putem numi aşa), Caragiale ridiculizează clasa de mijloc sedusă de frazeologia liberală. Dincolo de aceasta însă, dramaturgul surprinde (intenţionat sau nu) un fenomen cu implicaţii mult mai largi: în ultimele două-trei decenii, populaţia citadină fusese chemată, într-un fel sau altul, să participe la viaţa civică: în calitate de alegători, de cititori de jurnale, de demonstranţi ş.a.m.d. Politica nu se mai face (ca în timpul fanarioţilor sau ca în regimul regulamentar) la un nivel inaccesibil omului obişnuit. Prin intermediul gazetelor mai ales, acestuia i se deschide o fereastră de la care poate observa direct cum merg treburile statului. Regimul constituţional provoacă, în chip firesc, un sentiment de participare, dorinţa de a te implica, de a te informa, de a comenta. Nu degeaba în gazeta lui Leonida se lansează chemarea: „Naţiune, fii deşteaptă!" Dincolo de muşcătoarea ironie caragialiană, avem într-adevăr de-a face cu o trezire a naţiei, cu cristalizarea unei conştiinţe politice – ca fenomen pozitiv; şi, în acelaşi timp, cu toate efectele secundare previzibile: demagogia, impostura, ridicolul, înţelegerea hilar deformată a conceptelor sau evenimentelor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cert este că politicul îşi imprimă din ce în ce mai apăsat amprenta asupra vieţii oamenilor, iar Caragiale nu este singurul care înregistrează acest aspect. În *O alegere la Senat* (1878) de Iacob Negruzzi constatăm cele mai neaşteptate şi hazlii întrepătrunderi ale opţiunii politice cu traiul cotidian. Un moşier a avut necazuri: recolta i-a fost distrusă de grindină şi vitele s-au îmbolnăvit. Concluzia? „Trebuie să fie nemulţămit de guvern" – şi deci poate fi recrutat de opoziţie! Răzeşul Ilie Rogojină, acţionând ca agent pentru ambele tabere, după cum bate vântul, încearcă să rezolve în favoarea lui un proces pentru „zece fălci de pădure". Caşcaloni îşi vinde votul candidatului opoziţiei cu condiţia ca acesta să-i boteze copilul. Leon se amestecă şi el în lupta electorală, urmărind de fapt s-o ia în căsătorie pe bogata sa verişoară. Exemplele pot continua, întreaga piesă nefiind altceva decât înregistrarea manevrelor care preced alegerile, şi care cuprind o gamă întreagă de aranjamente, de la obţinerea unei slujbe până la proiecte matrimoniale sau câştigarea unui proces.

Dacă aici, ca şi în *O scrisoare pierdută*, interesul personajelor se concentrează asupra confruntării electorale şi a implicaţiilor ei de culise datorită chiar temei tratate de cei doi scriitori, în schimb nu mai puţin interesantă este aluzia la politic a insului neimplicat direct, pe care o întâlnim în numeroase alte producţii comice cu subiecte diverse. În *Paraponisitul pus în slujbă* (1870) de Matei Millo, micul funcţionar care a ajuns în fine să se înfrupte din buget se teme de rotaţia cabinetelor; schimbările de guvern (foarte dese în timpul lui Cuza şi în primii ani ai domniei lui Carol) îi pun în pericol slujba. Eroul nostru e chinuit de o dilemă „politică": „... unde să mă vâr, în ce partidă să mă bag... de m-aş fi alipit de una, –mi făceam duşmane pe toate celelalte şi, cum ştiţi, sunt multe. Aşadar, m-am sfătuit cu conştiinţa... pardon, vroi să zic cu punguliţa mea [...]. Şi, ca să mă împac cu cele mai multe, m-am proclamat de partidul: *Drepto-Stângo-Centralo-Fracţionist-Libero-Gheliro-Gheşeftist*"[16]. Asemănătoare sunt şi necazurile lui Mihăluţă Spulberatu din cânticelul *Haimana* de Alecsandri; acesta este „un soi de vagabond oficial, un membru al biurocraţiei Statului român"[17]. Martirajul lui Mihăluţă este provocat de aceleaşi dese schimbări ministeriale; noile guverne îl mută fără răgaz de la un cap al ţării la altul. Înainte de a apuca să se familiarizeze cu vreuna din slujbe, personajul este trimis de la Cahul la Turnu-Severin, de la Bacău la Ismail, de la Piteşti la Dorohoi. Până la urmă Mihăluţă este destituit, în ciuda faptului că îşi luase şi el unele precauţii: în speţă, trecuse prin toate culorile spectrului politic, devenind „roş cu roşii, alb cu albii, verde cu Burtă-verde", ba pe deasupra îşi botezase copiii Caius-Trebonius-Vespasianus-Neron-Caracala (pentru a face pe placul latinomanilor) şi respectiv Juarez (în eventualitatea instaurării republicii).

Ambiţiile politice sunt şi ele omniprezente. „Cleveteci ultra-demagogul" din cânticelul cu acelaşi nume vrea să devină „idolul popului suveran", vrea să răstoarne „tot ce esistă" şi să se suie pe un piedestal de unde să proclame „republica democratică şi socială". Acelaşi Clevetici, secondat de Tribunescu, reapare în *Zgârcitul risipitor* (modelele celor două personaje caricaturizate erau, după cum declara Alecsandri, C.A. Rosetti şi I. Brătianu). Cuplul îl cooptează într-o ciudată alianţă pe avarul şi ruginitul Antohi Sgârcea, care, la bătrâneţe, se hotărâse să-şi toace averea în chefuri şi totodată să se integreze în „lumea cea nouă", jucându-se puţin „de-a Baba-oarba pe scena politică", alături de partida ultra-progresiştilor. Antohi finanţează jurnalul „Gogoaşa patriotică", unde Clevetici publică articole ca acesta: „Am zis-o şi o vom mai repeta-o până ce va amorţi vocea noastră de cetăţean liber şi liberal: la epocă nouă, oameni noi! Ministeriul de astăzi, compus din oameni moderaţi şi diplomaţi, nu este la înălţimea situaţiunii aptuale. Acest Cabinet însetat de setea nestingibilă a puterii şi lipsit de orice pudoare politică, lasă a se comite toate abuzurile trecutului, permite toate călcările de convenţiune"[18]. Curând aflăm şi în ce a constat încălcarea „convenţiunii": casa cetăţeanului Măcelărescu luând foc în absenţa acestuia, poliţia şi pompierii îşi permit să forţeze lacătul de la uşă, incendiul este stins, casa salvată, dar ce importanţă are aceasta prin comparaţie cu „actul flagrant de călcare a domiciliului"?

[16] Matei Millo, *Paraponisitul pus în slujbă*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, p. 390.

[17] Vasile Alecsandri, *Haimana*, în *op. cit.*, vol. I, Bucureşti, 1903, p. 79.

[18] Idem, *Sgârcitul risipitor*, în *op. cit.*, vol. IV, Bucureşti, 1903, p. 1512.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Femeile se aruncă şi ele în vârtejul politicii. Dacă Zoe din *O scrisoare pierdută* sau bătrâna cucoană Zoiţa din *O alegere la Senat* se mulţumesc să tragă sforile din umbră, în schimb Zinca din *Candidat şi deputat* de G. Sion, mai agresivă, este pregătită să scrie programul soţului ei şi aproape să i se substituie în lupta electorală. În *Gărgăunii dragostei* (1897) de Iosif Vulcan, Olimpia se consacră „binelui obştei", ea aspiră la rolul de *leader* al mişcării feministe şi compune discursuri nu mai puţin înflăcărate decât ale oratorilor bărbaţi: „Doamnelor şi domnişoarelor! Secolul al nouăsprezecelea e secolul egalităţii. [...] Întunecimea veacurilor trecute ni-e martoră cât am îndurat înjosirea [...]. Poziţia de drept a femeii e zdruncinată cu desăvârşire; ea poartă toate greutăţile casei şi bărbatul se plimbă. Ea stă vecinic acasă, iar bărbatul face chef la club. De ce să n-avem şi noi, femeile, cluburi?!... Ochii Europei, civilizaţia lumei ne priveşte! suferinţele secolilor reclamă dreptate. Jos jugul bărbaţilor! Jos tirania lor! [...] Vocea timpului ne impune să arborăm steagul emancipării"[19]. Fireşte, elanul revoluţionar al Olimpiei se stinge de îndată ce eroina îşi găseşte soţul potrivit. Avem aici un nou exemplu al interferenţei politicului cu viaţa personală; de data aceasta, suntem însă puşi în faţa unei situaţii inedite în contextul comediografiei epocii: acţiunea Olimpiei (de altfel subminată din capul locului de frivolitate) este rezultatul unei frustrări amoroase.

În *Millo director* de Alecsandri intră în scenă o altă figură: delatorul. Ciupici se exersează în arta trădării, vânând şi denunţând comploturi politice, cu scopul de a obţine o slujbă în Capitală; el a descoperit „o conspiraţiune la Craiova cu ramificaţiuni la Gorj, la Dolj şi la fostul judeţ a Cârligăturii de peste Milcov." Informaţia este garantat autentică, deoarece, după cum singur afirmă, Ciupici îi cunoaşte pe toţi „complotaşii", fiind „amicul lor cel mai devotat". Denunţul rămâne fără urmări, intriga piesei bazându-se în întregime pe un *qui-pro-quo:* sosit într-un târguşor valah, Millo este confundat cu un director din minister, căruia provincialii îi solicită posturi în capitală. Dacă aceştia se văd deja lansaţi, graţie „directorului", în arena vieţii publice bucureştene, în schimb Millo îi studiază ca potenţiali actori pentru teatrul său, lui Ciupici rezervându-i *emploi*-ul de „trădător", cu leafă „12 galbini pe lună".

Ca o componentă a vieţii politice, mişcările „subversive" stau şi ele în atenţia publicului şi, implicit, a comediografilor. Leonida se teme şi de revoluţie, şi de o eventuală contra-ofensivă a „reacţiunii" care „ îşi ascute ghearele". Mai târziu, într-o piesă scrisă de Matei Millo în 1892 sau 1893 *(Cucoana Chiriţa la carantină în vagoanele de la Vârciorova)*, întâlnim o figură cu totul inedită pentru societatea românească. Urmând „moda" Parisului, unde tocmai avuseseră loc nişte acţiuni teroriste, inofensivul Guliţă – trecut acum de vârsta adolescenţei – se declară anarhist şi se laudă că poartă în buzunare „boambe cu dinamită".

În realitate, aşa-zisele „comploturi" sau demonstraţiile protestatare iscate ici-colo nu numai că nu periclitau, ci mai degrabă aveau rolul să învioreze o viaţă politică relativ paşnică şi stabilă. Ca funcţionar guvernamental umblat prin toată ţara, Mihăluţă Spulberatu al lui Alecsandri are o viziune lucidă asupra fenomenelor de acest gen; el povesteşte cum, la Turnu-Severin, „nişte patrioţi fără posturi se încercară a face [...] o revoluţie [...]. Administraţiea, voinică însă cam spărieată, ceruse ajutor prin telegraf de la Bucureşti; un regiment de vânători plecase din capitală cu artilerie, dar până a nu sosi la Turnu, poliţaiul de oraş hărţuise revoltanţii şi numai cu cinci dorobanţi îi legase butuc şi-i dase peşcheş procurorului!..."[20].

Relatarea personajului incită inevitabil la stabilirea unor analogii nu numai cu faimoasa revoluţie de o zi a ploieştenilor din 1870, dar şi cu alte evenimente din epocă. În primăvara lui 1884, în ajunul revizuirii Constituţiei, efemerul partid liberal-conservator organizează o manifestaţie antiguvernamentală. Constantin Bacalbaşa povesteşte cum, „pentru a împăştia mulţimea care nu voia să golească Piaţa Teatrului în ciuda şarjelor de jandarmi călări [...], fură aduşi măturătorii primăriei cari, cu măturile lor, înălţară nouri de praf în văzduh. Mulţimea asfixiată se împrăştie repede şi manifestaţia încetă"[21]. Fără îndoială, episodul merită să figureze în cronica satirică a timpului, la fel ca multe alte incidente asemănătoare.

[19] Iosif Vulcan, *Gărgăunii dragostei*, vol. *Poezii. Proză. Teatru*, Bucureşti, 1987, p. 461.

[20] Vasile Alecsandri, *Haimana*, în *op. cit.*, vol. I, p. 82–83.

[21] Constantin Bacalbaşa, *Bucureştii de altădată*, Bucureşti, 1993, p. 181.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În acest context, societății românești nu-i puteau desigur lipsi nici „martirii politici". Amintim la întâmplare câteva evenimente semnificative. Căpitanul Candiano-Popescu, șeful republicii de o zi de la Ploiești, este judecat și *achitat*, iar ulterior i se permite reabilitarea ca ofițer. Bănuit a avea legături cu această „revoluție" din august 1870, Hasdeu este deținut câteva zile la Văcărești; în toamna aceluiași an, el predă filologia comparată la Universitatea bucureșteană, iar la cursul de deschidere participă nimeni altul decât principele Carol. În 1875, guvernul conservator îl arestează pe Macedonski pentru niște violente și triviale atacuri antidinastice publicate în gazeta „Oltul"; după trei luni și în urma unui proces răsunător, poetul este eliberat și purtat în triumf pe străzi. În iunie 1884, studenții organizează o zgomotoasă manifestație împotriva premierului Brătianu; Bacalbașa și câțiva colegi ai lui sunt arestați și deținuți cinci zile la Văcărești; aici, ei joacă *chemin-de-fer* și se delectează cu bunătățile trimise de simpatizanți: „kilograme de icre tescuite, șunci, prăjituri de la Capșa, pui fripți, ouă proaspete, sticle cu vin, duzini de butelii cu șampanie"[22].

Aceste episoade ne edifică asupra puternicei rezonanțe comice a sintagmei „martir politic", des rostite pe scenă. În funcție de perioadă, însă, conotațiile se modifică. În 1852, anul reprezentării *Chiriței în provincie*, regimul regulamentar nu se destrămase încă; prin urmare, „ martirii" din universul comediei nu sunt exilații pașoptiști, ci cei aflați de cealaltă parte a baricadei, între care soții Bârzoi ai lui Alecsandri. Chirița argumentează: „Dumnezeu știe câte-am pătimit la 48... ca patrioți... Las' că ne-o perit vr'o zece capete de vite; dar apoi îți aduci aminte ce friguri o avut Bârzoi... și cum m-o durut măseoa care am scos-o! [...] Nu-i vezi, acu, care de care are pretenții să intre în slujbă... sub cuvânt că i-o fost frică la 48?... Helbet! dacă-i pe aceea ... apoi și noi avem temeiuri... Adă-ți aminte ce groază-l apucase pe Bârzoi... că striga și prin somn c-o venit zavera"[23].

Mai târziu, odată cu introducerea regimului constituțional, ideea „martiriului politic" se răspândește în raport direct proporțional cu liberalizarea societății. Ea apare în comedie îndeosebi în vocabularul liberalilor, dar și în al cetățenilor de rând. Funcționarul mutat de la o slujbă la alta prin toate județele din cânticelul *Haimana* se consideră „martir politic de la 1859 încoace". Mița Baston declară că în vinele ei curge sângele martirilor de la 11 Februarie. Un persecutat politic este radicalul „aspirant la deputăție" din șansoneta cu același nume compusă de Iorgu Caragiali în 1876; acesta a suferit „gloanțe, bătăi, trânteli" și a înfruntat groaznicele „pericole ale martirilor libertății". În *O scrisoare pierdută*, un erou politic este pe cale să se nască sub ochii noștri, în persoana lui Cațavencu. „Ridicat" de Pristanda, personajul exclamă satisfăcut: „Mă arestează, atât mai bine pentru mine!" Bastonada cu care îl amenința Tipătescu îi oferă prilejul să alerge la fereastră și să strige cetățenilor: „Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! Ajutor!" Deși înfricoșat, Cațavencu nu uită să-și pregătească aureola de martir.

În fine, mai menționăm că preocupările politice ale personajelor din comedia epocii nu ocolesc nici scena internațională. Nae Gâscănescu al lui Alecsandri[24] este tipul alarmistului, înnebunit de zvonuri care-i sosesc de la toate granițele țării. El constată că „orizonul politic s-a posomorât": de la Brăila află că „Turcii sunt peste Dunăre"; de la curierul nemțesc aude că și „Austriacii sunt peste hotar"; în sfârșit, din Mehadia îi soseste știrea că Rușii au trecut Prutul. Deși ne aflăm spre sfârșitul deceniului șapte, personajul trăiește încă sub obsesia unor posibile invazii din partea imperiilor vecine și avertizează curajos, „cu pericolul libertății... și chiar poate a vieței" (având și el stofă de martir): „Cerul politic e amenințător!... să privighem cu atențiune lângă altarul patriei, să avem ochii deschiși spre frontiere [...]. Timpurile sunt grele, politica Europei, așa ș-așa... Trebuie dar ca adevărați patrioți, să chibzuim, să combinăm, să dregem, să închipuim..." etc.

La antipodul acestui Gâscănescu supranumit „Gură Cască", alte personaje dau dovadă de o fulminantă combativitate (desigur, pur verbală). Aspirantul la deputăție al lui Iorgu Caragiali exclamă patetic: „Când Europa, Africa, America, Australia, Serbia, Bulgaria se zguduie de focul Orientului,

[22] *Ibidem*, p. 187.

[23] Vasile Alecsandri, *Chirița în provincie*, în *op. cit.*, vol. II, p. 439–440.

[24] Idem, *Gură Cască, om politic*, în *op. cit.*, vol. I, p. 87–93.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

când totul se mişcă de simţul naţionalităţii, eu să tac?" La rându-i, Conu Leonida este fascinat de personalitatea lui Garibaldi şi ne asigură: „Ei! mai dă-mi unul ca el, şi până mâine seară – nu-mi trebuie mai mult – să-ţi fac republică...". Din păcate, vorba lui: „te lasă reacţionarii, domnule?".

Atente la evoluţiile politice internaţionale, personajele nutresc în acelaşi timp convingerea că şi Europa ne urmăreşte îndeaproape. Fenomen firesc într-un stat care nu de mult îşi trasase graniţele pe harta continentului şi care abia îşi câştigase independenţa. Farfuridi consideră nu numai că Europa este „cu ochii aţintiţi asupra noastră", dar şi că avem obligaţia „pentru ca să dăm exemplu chiar surorilor noastre de gintc latine". Olimpia din *Gărgăunii dragostei* supralicitează şi declară că nu doar Europa, ci toată „civilizaţia lumei ne priveşte"!

Dacă ne-am oprit aici îndeosebi asupra elementului politic încorporat în comedia vremii, trebuie adăugat că sunt surprinse în egală măsură numeroase alte aspecte: obiceiurile care apun şi cele ce le iau locul; modificările sistemului juridic şi fiscal; afacerile pe care le permite o economie de tip capitalist abia înfiripată; chestiunea imigranţilor; metamorfoza peisajului citadin ş.a.m.d. Pe scurt, tot ceea ce a adus epoca postpaşoptistă. De altfel, personajele se referă frecvent la timpurile pe care le trăiesc, la societate, la epocă – fie cu entuziasm, fie cu dezaprobare, fie cu uimire. În *Clopoţelul fermecat* de Iorgu Caragiali, Flutureasca scuză nefericitele peripeţii bucureştene ale pretendentului ei Chirilă, exclamând: „Tu nu eşti de vină, ci soţietatea, bat-o ... pârdalnicu!" În *Zgârcitul risipitor*, Clevetici cere imperativ: „la epocă nouă, oameni noi!" Emancipata Olimpia din *Gărgăunii dragostei* îşi îndeamnă tovarăşele să asculte de „vocea timpului". În *Candidat şi deputat* de G. Sion, primarul Cimbru mărturiseşte încântat: „Epoca, bat-o norocul! cariera mi-a deschis. /În politică, se vede, să-mi fac drumul mi-a fost scris"[25]. În *Prăpăstiele Bucureştilor* de Matei Millo este pomenit un bărbat care, odinioară, fusese prins cu ocaua mică şi murise în temniţă; escrocul Pungaşevski comentează detaşat: „Se poate, pe vremea aceea, când era barbarismul, dar acum, slavă Domnului, ne-am ţivilizat, comerţul e liber, au trecut eresurile!"[26].

Încheind, vom spune că interesul cetăţenilor (mai precis al populaţiei urbane) pentru viaţa politică pare să fi fost deosebit de viu. Nu este lipsit de semnificaţie faptul că ardeleanul Iosif Vulcan, pentru care obiectivul prioritar îl constituie emanciparea naţională, satirizează aprinsele pasiuni politice ale românilor de dincoace de Carpaţi în comedia *Alb sau roşu?*.

Acest univers al luptelor politice trebuie să fi fost fascinant în primul rând prin noutatea sa, iar apoi pentru că dădea un plus de culoare şi dinamism vieţii de zi cu zi. Aşa se explică faptul că elementul politic se regăseşte în comedia românească într-o proporţie considerabil mai mare decât în dramaturgia altor ţări europene, pentru ai căror locuitori participarea activă la viaţa cetăţii nu mai constituia de multă vreme o noutate.

[25] George Sion, *Candidat şi deputat*, în vol. *Dramatice*, Bucureşti, Tipografia Academiei Române, 1879, p. 15.

[26] Matei Millo, *Prăpăstiele Bucureştilor*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, p. 318.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCIAN BLAGA (1895–1961).
Unele coordonate ale poiesisului umanist

de ION TOBOŞARU

Lucian Blaga, filosof de marcă, înzestrat eseist, remarcabil poet, dramaturg-înnoitor în structurile logosului dramaturgic, reprezintă în cultura românească modernă o activă prezenţă, o conştiinţă spirituală exponenţială în timp.

Din variile preocupări ale acestui magnanim pontif al culturii, decupăm consideraţii estetice topite fie în *Trilogia cunoaşterii*, fie în *Trilogia culturii*, precumpănitor însă în originala operă de profunzime în cugetarea estetică, *Trilogia valorilor*.

Creaţia românească viiază sub cercul sofianicului, categorie specifică „spaţiul mioritic", plăsmuit în cugetarea lui Blaga.

În ducatul reflecţiilor privind opera de artă, Lucian Blaga zămisleşte categorii originale, singulare, proiectând conceptul de artă, creator şi receptor, în zona celor de ordin abisal şi stilistic.

Creatorul-om şi omul-creator constituie o conştiinţă amfibică, omul considerat o mutaţie ontologică ce viiază în dublu orizont: orizontul vieţii cotidiene, imediate, şi orizontul misterelor, în sfera cărora creatorul se manifestă ca om prin plăsmuiri culturale şi drept creator ce aspiră la revelarea misterului, fără să-l atingă; focalizat în cercul transcendenţei, creatorului-om, specie metaforizantă, categoriile abisale şi deopotrivă formele stilistice, îi înfrâng accesul la mister. Artistul, prin destinul creator al omului, se desprinde de orizontul lucrurilor sensibile, urmând ca prin metafore să realizeze tangenţele revelaţiei, redobândindu-şi sentimentul speranţei sub cupola conceptului de fericire.

În viziunea lui Lucian Blaga arta, mai corect opera de artă, tinde spre revelarea intuitiv-concretă a misterului; opera de artă devine **expresia stilistică** modelată de categorii abisale, oprindu-i creatorului prin binomul categoriilor stilistic-abisale accesul spre mister; opera de artă rămâne în consecinţă metaforică în raport cu misterul, îl revelă nu direct, ci prin metaforismul funciar oricărui act creator. În consecinţă, arta durează în sfera intuiţiei şi intuiţia, aservită categoriilor stilistice, devine pauperă în zămislirea ideii şi eficace în procesualitatea de plăsmuire spre revelarea misterului.

Culminanta intuiţiei se cere a fi servită ca act cognitiv raportat artelor, explozie spontană a subconştientului. Accentele pun în valoare originalitatea gândirii blagiene, emul al plăsmuirii, rimantă cu germanicul *einfuhling*.

În continuare cercul metaforizării, singular artelor, implică polivalenţele poiesisului, ramificări în varii forme ale conştiinţei spirituale, conceptualizate sau sculpturalizate.

În tentativele definirii conceptului de artă, Lucian Blaga cauterizează estetismul. Sancţionarea estetismului se produce în dublă direcţie. Izolarea artei până la independenţă de celelalte forme plăsmuitoare ale culturii şi estetismul, în cel de-al doilea caz, manifestat prin extinderea conceptului de artă asupra întregii culturi, substituind ca atare variile domenii ale creaţiei spirituale. Estetismul privilegiază în aparenţă arta şi în fapt minimalizează specificul creaţiei. Extinderea estetismului,

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, P. 51–53, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

hegemonia artei subminează semnificațiile sale ideatice. Opera de artă exprimă **idei artistice** și nu idei, esențializări aparent nude. Ideea artistică sculpturală, ilimitat simbolică, ivește ideea în polisemia semnificațiilor.

Consecvent spiritului și disciplinei libere, non-normativă, Blaga refuză ierarhizarea valorilor creației spirituale și, în consecință, primatul uneia, fie chiar regenta artelor.

Cercul valorilor durează prin simultaneitate. Succesiunea axiologică, caducă, produce exerciții artificiale, absolutizări subiectiviste, opțiuni termperamentale narcisistice.

Opera de artă depășește domeniul esteticului, întrupând plurivalori: etice sau religioase, coagulate în structuri estetice eterogene. Laolaltă exprimă aderența operei spre orizontul misterului și al revelării sale.

Lucian Blaga imaginează grupări de valori ce aparțin în exclusivitate artei: polare, vicariante, terțiare, flotante, accesorii. Din suita acestor grupări privind valoarea, polaritățile se cer a fi reținute, proiectând spiritul cugetării raționaliste. Binomurile artei: dozaj de mister și revelare sensibilă, unicitatea și simultan multiplicitatea, valențele semnificative rimante cu cele iraționale, spontaneitatea creației și **elogiul poiesisului**, dimensiunile canonice conjugate cu aspectele originale – însumează antinomii încărcate de luciditatea spiritului superior al autorului-prizonier logicii, aparent logicii formale în cercul adâncimilor privind teoria artei.

În materie de sistematizări: arte și genuri, Blaga opinează pentru eterogenitate și simultan consideră juxtapunerea cu romburile valorilor spirituale extra-artistice ca op fertil spre descoperirea reliefurilor specifice artelor, prin lectura critică. Relația dintre tipologiile artelor, ramuri, genuri, specii conturează în istorie pulsația spre diferențiere, juxtapunere sau interferențe stratificate în roca omogenității.

Creația artistică, expresie a tiparelor categoriilor abisale, specifice inconștientului ce ne izolează de absolut, îngăduie receptorului depășirea imediatului. **Satisfacția reprezintă un spor** ivit în conștiința omului, sporul gradual față de viața individuală, încărcată de condiții cotidiene, fără a fi o compensație amăgitoare; conferă artei aura orizontului prin care receptorul devine om. Satisfacția poartă amprenta unei realizări mutaționale și a unei împliniri în ordinea misterului și a revelării. În concepția lui Blaga, satisfacția prinde în focarul lentilei varii dimensiuni, închegate în corpul ideilor artistice. De unde rezultă funcționalitatea ideatică a operei, spre binecuvântarea receptorului.

În coordonatele generale ale reflecțiilor estetice, creatorul, opera și receptorul alcătuiesc triada a cărei lectură sui generis pune în lumină spiritul cartezian al gânditorului, de superioară altitudine.

În rimă generală cu doctrina valorilor artistice, reținem ideia plurivalenței câmpului de mister propriu artelor și, precumpănitor, regentei: poezia. „... poezia posedă un foarte vast câmp de mistere, pentru a căror revelare ea se simte chemată. Sub acest raport poezia e aproape nelimitată".

Lucian Blaga, autorul *Hronicului și cântecului vârstelor*, nu este singular în imperiul culturii românești în ceea ce privește rima dintre cugetarea filosofică și sunetele melpomenei. Tudor Vianu, George Călinescu sunt autorii unor volume de poezii, incitante, ivind curiozitatea intelectuală a contemporanilor, care îi identifică precumpănitor cu opera canonizată în preceptele filosofiei culturii, psihologiei artelor, esteticii generale și a celor de ramură.

Vitalismul dionisiac al lui Blaga se coagulează în *Poemele luminii* și *Pașii profetului*, în plăsmuiri versificate și adâncite de rimă, în proiecția miracolelor luminii, năzuința și deznădejdea, setea de transcendent, patosul intraductibilului dor, ivit în orizontul spațiului mioritic, ceremonialul morții – sugerează unele trasee ale motivului de fecundă inspirație (*În marea trecere, Lauda somnului, La curțile dorului*). Și amintim, drept corolar, volumul *Poezii*, ultimul înainte de edena plutire în ostrovul eternității, al ireversibilului drum. Poezia lui Blaga cultivă simbolul germinației, magnanimele cosmosului, copleșitoarea iubire, divină și păgână, edenă și iadnică. Se regăsesc în ficțiunile lirice ale lui Blaga sentimentele majore ale ființei umane în metafore de efervescență emoțională, se poartă pecetea perenității sentimentelor general-umane, fie sub cupola spațiului mioritic, fie sub cercul universalității.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În sfera teatrului, în drame, se cultivă mitul păgân: *Zamolxe*, dimensiunea ludică în *Tulburarea apelor*, mitul românesc în *Meşterul Manole*, spiritualitatea transilvană şi dramele ei (*Avram Iancu*), medievalietatea în *Cruciada copiilor*, drame ce reconstituie timpul preistoric (*Arca lui Noe*), cultul atemporal şi aspaţial în *Învierea*, elogiul cotidianului în *Daria şi Ivanca*, originale prin structuri dramatice şi tulburătoare elemente narative supuse reveriilor freudiste, în sensul superior al atributului.

Greu poate fi definit expresionist în materie de teatru Blaga, dramaturgul ivindu-se uneori în sfera continuităţii tradiţiei înnoitoare, clasicist şi romantic.

Urmând însă pildele non-sistematizatoare, Blaga rămâne original prin plurivalenţe aliate de tensiunea cerebrală şi emoţională, amurgul zeului zămislind fecunditatea culturii româneşti.

Intră în nemurire în 1961, într-o discreţie dictată, şi celebrarea omului şi operei, a centenarului de la naştere incită azi re-lectura operei şi omagiul înălţat omului renascentist.

Universalitatea cugetării lui Blaga, intrinsecă operei, reclamă prin sine zidirea unui dom, de la temelie la cupolă, botezat cu substanţa vie a cerebralităţii şi sensibilităţii marelui pontif, exponenţial al spiritualităţii româneşti şi vie prezenţă în Pantheonul gândirii cosmice; universalitatea lui Blaga celebrează eternitatea umanităţii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SCENOGRAFI AI TEATRULUI ROMÂNESC INTERBELIC (III)

de ION CAZABAN

5. VICTOR FEODOROV (1897–1948)

Un interviu din anii '20 rămâne, până astăzi, cea mai prețioasă sursă de informații biografice despre acest creator care a fost, fără îndoială, o figură proeminentă a scenografiei noastre interbelice[1]. Născut la Odessa, fiul unui scriitor și al unei cântărețe de operă (mai târziu actriță dramatică), Victor Fedorov cunoaște și se apropie de lumea pictorilor ruși ai vremii încă din casa părintească. Începe să facă pictură și grafică de pe băncile școlii (unde a fost coleg cu viitorul prozator Valentin Kataev). Îl tentează ilustrarea lecturilor sale (Gogol), îl atrag subiectele religioase și peisajele. Se înscrie la Academia de Belle Arte din Petersburg dar, o dată cu izbucnirea războiului, viața sa va lua brusc un alt curs. Evenimentele prin care trece se succed într-un ritm infernal, dar nu-l vor marca evident, nu-l vor duce, ca artist, spre viziuni de coșmar (dimpotrivă, poate dintr-o nevoie nelămurită de compensație, lucrările sale de șevalet sau pentru scenă vor prefera stilizarea, un anumit decorativism, fiind considerate o desprindere „poetică" de realitate). Tânărul Victor Feodorov ia parte la luptele de pe frontul din Moldova, trăiește tulburările soldățești provocate de revoluția din 1917, se retrage la Odessa, se alătură armatei lui Denikin (pentru care execută afișe propagandistice); înfrânt, încearcă să ajungă în România, dar este prins de bolșevici și condamnat la moarte; salvat miraculos printr-un ordin al lui Kotovski, celebrul comandant de brigadă, va fi înrolat la „roșii", apoi din nou arestat și amnistiat; se îmbolnăvește de tifos exantematic; vindecat, trebuie să vândă tablouri ca să nu moară de foame... Reușind să se refugieze peste Nistru, după o scurtă oprire la Chișinău, se îndreaptă spre București. Aici, va picta primele sale decoruri (împreună cu G. Löwendal) pentru *Ecaterina Ivanovna* de L. Andreev, la Compania Bulandra (1922). În anul următor, îl întâlnește pe regizorul Victor Bumbești cu ajutorul căruia este angajat la Teatrul Național din Craiova. Reîntors în capitală, va lucra la Național, la Operă, pentru teatrul de revistă al lui Tănase sau pentru alte scene („Maria Ventura", Mic, Vesel, Comoedia, Liga Culturală, Municipal etc.). La sfârșitul anului 1944 este arestat și predat trupelor sovietice. Va fi deportat în extremul orient siberian, unde moare într-un lagăr de muncă (după știrile primite, într-un târziu, de familie), la Mariinsk, în 1948.

De la începutul activității în teatrul românesc, Feodorov este bine apreciat de o critică sensibilă la calitățile picturale, constant regăsite în decorurile sale. După *Ecaterina Ivanovna*, realizează, de astă dată singur, tot la Compania Bulandra, cadrul scenografic pentru *Maria del Carmen* de Codina (1923), în care se remarcă prin desenul și culoarea siluetelor și pânzelor de fundal.

[1] N. Constantinescu, *Cu d. Victor Feodoroff despre el și despre alții*, în „Rampa", nr. 3374, 22 aprilie 1929.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, P. 55–64, BUCUREȘTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. Victor Feodorov.

Chiar şi atunci când decorul se desfăşoară amplu, tridimensional, ca o arhitectură atent compartimentată, totuşi vocaţia sa picturală se impune la fel de puternic. În *Căsătoria* de Gogol (Teatrul Naţional, Craiova, 1926), reprezintă o casă în secţiune, un interior cu mobilierul şi numeroasele obiecte, de epocă, precum şi spaţiul înconjurător, strada, construcţiile învecinate. Toate sunt cuprinse într-o imagine de un realism foarte documentat, din care nu lipseşte, însă, locul rezervat jocului actoricesc la rampă. În această ambianţă modestă, de mahala, ceea ce izbeşte privirea este revărsarea de motive populare ruseşti, abundent răspândite. Flori şi păsări ornamentale imense încondeiază, viu colorate, registrul superior şi inferior al pereţilor, le descoperim rispite oriunde, pe mobile, pe faţa de masă, pe covoare. Este o hiperbolă decorativă, desigur – cu intenţie ironică, probabil. Ornamentele erau, aici, expresia unei „atmosfere sufleteşti" (cultivată în această perioadă), spunând mai mult decât în decorurile pentru *Revizorul* de Gogol (Teatrul Naţional, Craiova, 1928; Teatrul Naţional, Bucureşti, 1930) unde, inspirate tot de motive populare, nu făceau decât să fixeze culoarea locală, începând de la rama ovală a spectacolului şi cuşca sufleurului.

Pentru Feodorov, chiar după câţiva ani de practică, scenografia este un „gen de pictură" care-l interesează, deşi nu ştie dacă are valoare artistică[2]. De la o montare la alta, în regia lui V. Bumbeşti sau Soare Z. Soare, decorativismul său devine tot mai pronunţat, sesizabil în formele stilizate, efectele de culoare şi lumină, dispunerea planurilor de evoluţie a actorilor... Cadrul fix, cu ornamente florale şi spiralate, jocul de arcade (portaluri, nişe), din *Coppelia* de N. I. Ottescu (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1927), formau chenarul adecvat poveştii scenice şi pregăteau imaginaţia publicului. Asemănător, în *Lorenzaccio* de Musset (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1928), stilizarea decorurilor va corespunde unei viziuni de „basm florentin", cum îi ceruse regizorul Soare. Din nou, se apelează la un cadru fix – aparentă feronerie, încărcată cu elemente emblematice – la ornamente vegetale şi animaliere, prezente pe pereţi sau în rezolvarea arcadelor şi coloanelor, evocând o epocă prin stilul ei plastic. La care se adaugă panorama pictată a Florenţei, cu succesiunea în perspectivă a podurilor peste Arno.

Procedeele folosite de Feodorov sunt similare, cu atât mai definitorii; cadrul fix revine în *Turandot* de Gozzi (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1928), cu motive animaliere, în maniera artei chineze, iar spaţiul se păstrează degajat, pentru desfăşurarea unor mişcări ample de figuraţie numeroasă, fascinant costumată (de Elena Barlo). Practicabile şi panouri pictate reprezentau locurile acţiunii.

Este o formulă de decor utilizată şi în *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1928), spectacol de efecte vizuale, bine primit la Congresul internaţional al criticilor de teatru care s-a ţinut la noi. Feodorov ştie să combine elementele construite cu panourile, cadrul fix şi fundalul pictat, într-o rezolvare scenografică apelând la ornamente şi repetiţii simetrice. Unele „efecte" de seară, în burgul renascentist sau pe întinderi marine, au fost într-adevăr reuşite. Marea, în lumina schimbătoare a orelor de zi şi de noapte, devenise un leit-motiv al imaginilor lui

[2] I. Valerian, *De vorbă cu pictorul V. Feodorov*, în „Viaţa literară", nr. 67, 24 decembrie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Feodorov. Emblemele, lucrate pictural sau în relief, aflate în ambianțe diferite, aveau un sens ușor traductibil, uneori alegoric. Spațiul vast a permis o interpretare dinamică și spirituală, într-o înlănțuire de scene scurte „ca într-o trecere sprintenă de balet", comenta cronicarul „Rampei", iar un oaspete străin observa: „Tablourile se organizează ca niște imagini și alegerea culorilor, valoarea planurilor luminate, joacă un rol preponderent. Se recunoaște grija pentru amănuntul viu unită unui spirit de artificiu"[3].

Fig. 2. Decor de Victor Feodorov pentru *Turandot* de Gozzi, Teatrul Național din București, 1928.

Pentru *Cleopatra* de N. Iorga (Teatrul Național, București, 1928), o alternanță de draperii și panouri, înscrise cu hieroglife, încadrează un spațiu înălțat spre a da rezonanță textului și a pune în valoare siluetele personajelor (actorii adoptau gesturi și atitudini preluate din iconografia egipteană). Inscripțiile, în diferite caractere, au, atunci, o prezență deosebită în decorurile lui Feodorov. Desigur, nici cârciuma din *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (Compania Bulandra, 1927), nu putea fi fără firme, reclame, anunțuri, cu o grafie cât mai autentică.

Încrezător în puterea sugestivă a culorilor, acordând ornamentelor o funcție semantică, Feodorov realizează decorul la *Comedia fericirii* de N. Evreinov (Teatrul Național, București, 1927). Culoarea, d'spusă pe pereți în benzi verticale, asigură tonalitatea dorită, iar atmosfera carnavalescă este susținută de stilizări geometrice, de siluetele unor personaje (Pierrot, Arlechin), de stereotipuri simbolice (măști, inimi), vizibile pe uși, pe balustrada scării, pe ziduri.

Tratarea decorativă a unor elemente componente – pereți, vitralii, panouri – ca suprafețe de reprezentare stilizată va fi decisivă pentru imaginea scenografică obținută. Acest decorativism este accentuat deseori de compozițiile simetrice – ca în *Marcel și Marcel* de Alex. Kirițescu (Teatrul Național, București, 1929), unde simetria caracterizează poziția scărilor, geometria vitraliilor sau așezarea unor

[3] P. Brisson, citat în „Rampa", nr. 3506, 28 sept. 1929.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obiecte de acelaşi fel. Prelucrarea materialului de construcţie şi modul de execuţie pot sublinia, deliberat, ritmul decorativ al imaginii, în *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1928), spaţiul văzut ca o „scenă în scenă", ornamentat floral, căpăta un surplus de efect vizual, datorită aspectului pereţilor de lemn.

Simbolica decorului, atunci când apare, este uşor accesibilă ca în *Femeia mării* de Ibsen (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1928), cu nori şi valuri care ornau registrul superior al camerei, cu panouri simetrice reprezentând corăbii – semnificativ fiind acum contrastul dintre ambianţa închisă, burgheză, şi imaginile marine, exprimând dorinţa de evadare.

Decorurile lui Feodorov înlocuiesc, uneori, semnele ornamentale cu elaborarea decorativă a unei suite de imagini concentrate într-o compoziţie economică, sugestivă. Pentru *Fantoma celei care va veni* de V. Eftimiu (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1929), ştie să opună elementele realiste, puţine, rezumative, şi aura poetică sau stranie, creată de umbre şi lumini, sensibilizând publicul la inexplicabilul întâmplărilor (ţinând de „paranormal"). Feodorov tensionează ficţiunea scenografică şi comunică pe calea cea mai scurtă, asigurată de rezonanţa emoţională a culorii, provocând, „prin stridentul roşului şi adâncimea negrului, o durere aproape fizică"[4].

Coexistenţa elementului construit masiv şi a imaginii picturale foarte decorative, ca în *Satele lui Potemkin* de A. Dănescu (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1929), poate fi un mod de a conţine şi de a comenta înţelesul piesei. Stilizarea picturală, acea proiecţie înaltă de arcade care se pierde în evantaie simetrice, este, în felul său, un fragment de arhitectură utopică. Este un „trompe l'oeil" de o armonie ireală. Totodată, această viziune amăgitoare, articulând repetat segmente arhitecturale în plan pictural, ar putea furniza şi o explicaţie despre sensul decorativismului practicat de Feodorov.

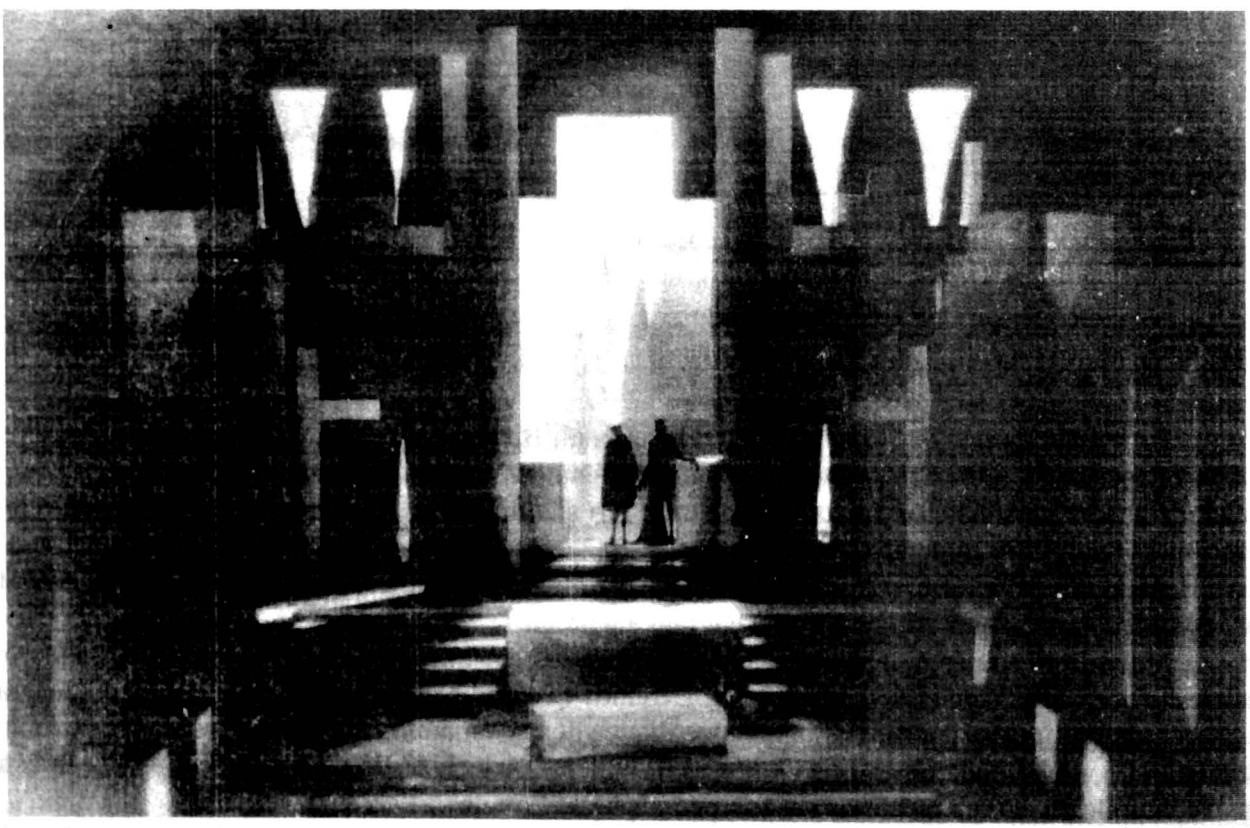


Fig. 3. Decor de Victor Feodorov pentru *Hamlet* de Shakespeare, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1929.

Câteva exemple de decorativism alegoric intervin în scenografia sa spre sfârşitul anilor '20. Nu sunt multe şi nu ne permit să deosebim cu ceititudine o schimbare de fond. Desigur, un rol decisiv

[4] C. Tavernier, *Cronica dramatică*, în „Premiera ilustrată", nr. 9, 12 ianuarie 1929.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îl aveau și exigențele regizorului. La Craiova (1925), în regia lui V. Bumbești, pentru *Hamlet* utiliza un cadru fix, completat de draperii („cu reflexe argintii") și, uneori, de siluete pictate. Cu același regizor, la București (1931), păstrează cadrul fix, draperiile, siluetele, la care adaugă, într-o stilizare vag expresionistă, repetiția obsedantă a arcadei (aflată, ulterior, și la alt scenograf al epocii, Eugen Trucinski, la Cluj). Expresionismul luminilor și stilizării geometrice este mai căutat, însă, într-o montare intermediară (1929), realizată cu Paul Gusty, dispus la modernizarea decorului din spectacolele sale.

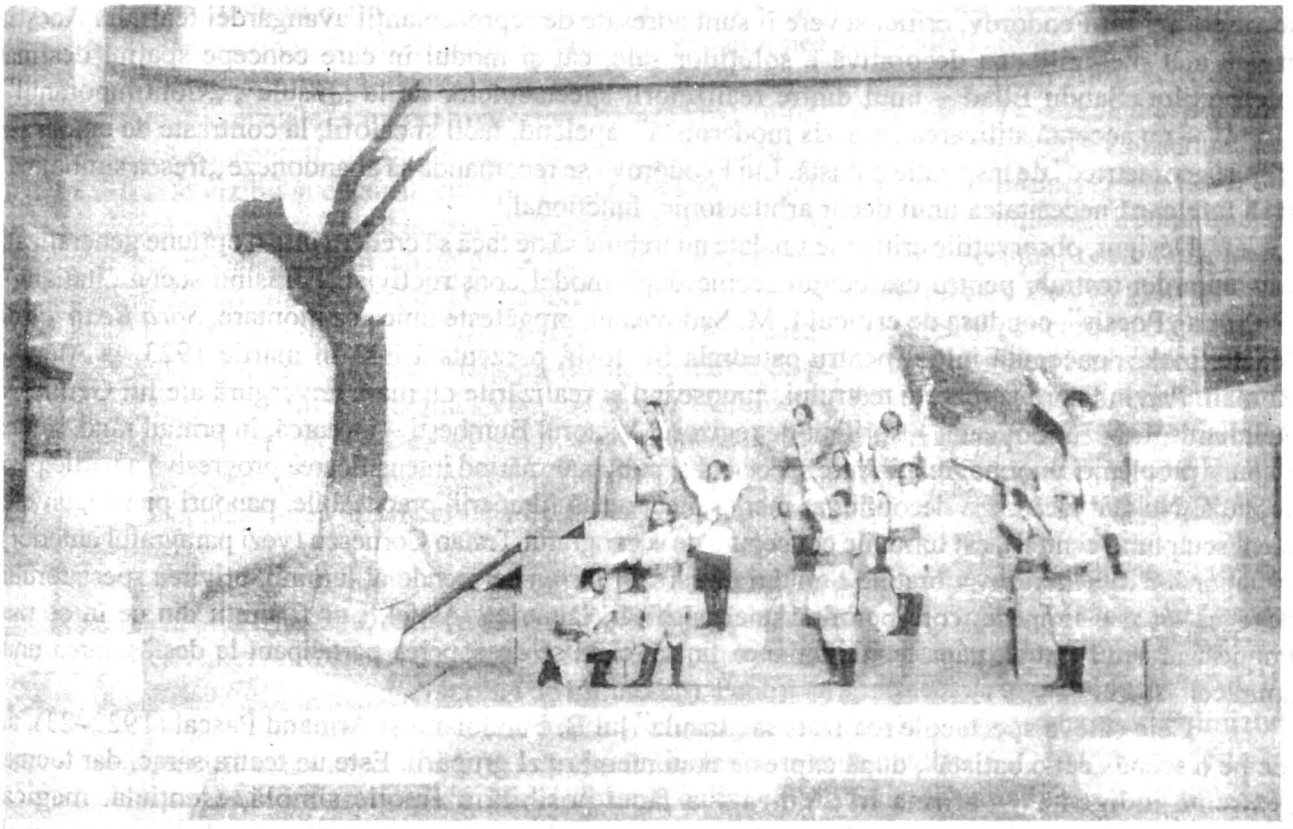


Fig. 4. Decor de Victor Feodorov pentru *Meșterul Manole* de L. Blaga, Teatrul Național din București, 1929.

S-a scris mult despre scenografia lui Feodorov pentru *Meșterul Manole* de L. Blaga (Teatrul Național, București, 1929), mai ales, despre acea rezolvare între expresionism și constructivism, aglomerarea de lespezi și blocuri de piatră vădind o linie ascendentă, subliniată de prezența unui copac trăznit, cu trunchiul și ramurile frânte, sugerând fără dubii o siluetă antropomorfică, o ființă umană cu brațele și privirea îndreptate implorător spre cer. Pe fundalul circular, se profilau jocul actorilor și copacul alegoric, semnificându-se reciproc.

Procedeele și soluțiile adoptate de Feodorov denotă, dincolo de ceea ce ar fi stereotip, o consecvență a preocupărilor, privind relația dintre posibilitățile picturale de expresie și condiția specifică a imaginii scenografice. Raporturile dintre suprafața tratată decorativ (cromatic, ornamental) și profunzimea spațiului de joc pot forma obiectul unui studiu util asupra ritmului vizual și compoziției decorului. De reținut este declarația lui Feodorov din care reiese importanța dată elementelor exponențiale, părților elocvente pentru un tot purtând cu sine înțelesul dramatic, de la starea sufletească a fiecărui personaj la atmosfera dominantă. Acestea fiind cuprinse de „linii care curg, de perspectivă care – arată el – să se îndrepte spre infinit. Precizarea realistă nu face decât să strice operei teatrale".[5]

[5] P. Comarnescu, *Plastica și misticismul*, în „Rampa", nr. 2852, 3 aprilie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

6. SCENOGRAFIA GRUPĂRILOR DE AVANGARDĂ

Pe când majoritatea cronicarilor apreciau „fantezia" și „poezia" scenografiei lui Feodorov, critici severe îi sunt adresate de reprezentanții avangardei teatrale. Aceștia critică atât picturalitatea decorativă a soluțiilor sale, cât și modul în care concepe spațiul destinat interpreților. Sandu Eliad – unul dintre realizatorii spectacolelor de la „Insula", „Contimporanul", „13+1" – nu acceptă stilizarea „așa-zis modernistă", apelând, facil și calofil, la contraste de culoare și „figuri geometrice" de inspirație cubistă. Lui Feodorov i se recomandă să abandoneze „fresca simbolică" și să înțeleagă necesitatea unui decor arhitectonic, funcțional.[1]

Desigur, observațiile critice semnalate nu trebuie să ne facă să credem într-o opțiune generalizată a avangardei teatrale pentru eșafodajul scenic după model constructivist. Părăsind scena „italiană", gruparea „Poesis", condusă de criticul I. M. Sadoveanu, pregătește unica sa montare, *Sora Beatrice* de Maeterlinck, concepută inițial pentru catedrala Sf. Iosif, prezentată însă în martie 1923, la Ateneul Român. Privind spre izvoarele teatrului, cunoscând și realizările de mare anvergură ale lui Gémier și Reinhardt, I. M. Sadoveanu – sprijinit de regizorul Victorul Bumbești – încearcă, în primul rând, să dea răspuns problemei unor noi relații între spectacol și public, urmărind intensificarea progresivă a participării acestuia. Nu atât alcătuirea decorului ar merita menționată (draperii, practicabile, panouri pictate, un element sculptural central), cât luminile concepute de scenograful Traian Cornescu (vezi paragraful anterior), intenționând să sugereze „vibrațiile ritmului piesei". Printr-un cerscendo al luminii, privirea spectatorului devenea tot mai limpede, corespunzând unei purificări lăuntrice. Astfel, s-ar fi simțit din ce în ce mai implicat în actul teatral, până la comuniunea finală, când se descoperea participant la desfășurarea unui „miracol" sacru.

Cele câteva spectacole realizate la „Insula" lui B. Fundoianu și Armand Pascal (1922–23), au loc pe o scenă „cât o batistă", după expresia unui membru al grupării. Este un teatru sărac, dar tocmai „extrema indigență" – afirma Ion Vinea – a făcut posibilă o emoție simplă, esențială, magică. Documentele fotografice lipsind, despre decorul spectacolelor (*Legenda funigeilor* de Iosif și Anghel, *În fața porților de aur* de Lord Dunsany, *Doctorul Zburător* de Molière) nu mărturisesc decât frânturi de frază. Pare elaborat elementar „din câțiva metri de pânză și câteva fâșii de lumină"[2]. Mulți cronicari vorbesc despre „seducătoarea [sa] simplicitate". Dorința tinerilor actori – care își demonstrau vibrația lirică, dicțiunea muzicală – era, mai presus de orice purificarea spirituală și artistică a faptului scenic, eliberarea de vulgaritatea unui repertoriu foarte răspândit ca și de naturalismul încă răspândit, pe gustul neevoluat al unui anumit public. „Ținta noastră nu era exclusiv teatrul, ci integrarea lui în artă. Voiam emoția comunicată prin imagini. Teatrul era numai o expresie a ei", scria Fundoianu în caietul – program. Dintr-o „notiță despre punerea în scenă", aflăm că decorul pentru *În fața porților de aur* și *Doctorul zburător*, „nu reprezintă decât un semn" – fiind, probabil, prima oară când, la noi, se explica astfel. El pare mai curând realizat cu gândul la soluțiile de spectacol simbolist de la Teatrul de Artă al poetului Paul Fort, dar, bineînțeles, și la ceea ce cunoscuse Armand Pascal la Vieux Colombier.

Sunt prea rare textele lămurind consistent aceste montări. Regăsite după șapte decenii, credem că se cuvin citate pe larg. Unul este scris de B. Fundoianu, aducând numerose precizări despre modul cum a fost concepută scenografia. „Singurul zid care e necesar e cel din fund. Zidurile laterale nu trăiesc ca decor în piesă, nu sunt necesare – au fost deci suprimate. *În fața porților de aur* nu cere decât o poartă. *Doctorul Zburător* cere o ușă și o fereastră. Farsa lui Molière [...] e o simplă jucărie în care

[1] Sandu Eliad, *Cronica teatrală*, în „Facla", nr. 530, 3 noiembrie 1932; *Cronica plastica*, în „Facla", nr. 635, 10 martie 1933; *Cronica teatrală* în „Facla, nr. 652, 30 martie 1933.

[2] nesemnat [I. Vinea], *Teatrul Insula*, în „Contimporanul", nr. 24, 30 decembrie 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primul rol îl are fantezia [...], o farsă închipuită ca de o bandă de copii, veselă. Decorul, costumele, debitul trebuiau deci să aibă un singur ton şi, în lipsa lor de firesc şi de armonie naturală, să aibă ceva din dizarmonia graţioasă şi naivă cu care copiii îşi croiesc păpuşile din boia şi cârpă. A fost o muncă dificilă până am izbutit să facem cu actorii noştri, needucaţi încă, nişte marionete cântăreţe şi mecanice, de un grotesc idilic – aşa cum le visează, în cartea lui despre actori, Gordon Graig. Costumele noastre servesc jocul acesta de păpuşi. Ele au fost desemnate după costumele actorilor italieni din *Commedia dell arte* [de S. Maur-n. n]. Ca mai completă să fie iluzia unui joc, «Insula» le-a executat singură din hârtie, dând astfel jocului o mişcare de vis, aeriană". A cita cât mai mult din acest articol de caiet program ni se pare normal, fiind netipărit de atunci şi revelator pentru poziţia teatrală a lui Fundoianu.

Vom alătura o cronică, de asemeni nicăieri reluată, datorată dramaturgului Alex. Kiriţescu,[3] ale cărei informaţii „vizuale" suplinesc oarecum absenţa imaginilor documentare. Despre *În faţa porţilor de aur* relatează concentrat, deşi unul din interpreţi, Ion Morţun, i se pare „admirabil". Consemnările sale includ foarte vizibil şi decorul, cum nu-l găsim în alte cronicii: „Un cub de întuneric – în fund, un pătrat de auroră palidă – pătratul acesta e „poarta de aur" [...], e aur care licăre dulce şi, în faţa iluziei acesteia, un om prăbuşit printre sticle goale [...] e anticameră cerului". Mai amănunţit se ocupă, însă, de scenografia *Doctorului Zburător*: „O cameră cu pereţii de pânză de sac pe care aleargă ghirlande de hârtie verde. O uşă mare roşie cu o broască şi mai mare, o fereastră care urcă şi coboară ca o ghilotină – pânză şi hârtie – tot foşneşte şi e proaspăt, florile de hârtie de pe pervazul ferestrei miroase [sic!] a trandafiri şi a garoafe, oamenii aceştia îşi bat joc de noi". Cronicarul asistă la „un Molière cum nu l-am mai văzut niciodată, în splendoarea lui candidă şi omenească, în trucurile lui copilăreşti şi geniale, în atmosfera lui de farsor şi de ghiduşar, de panglicar de bâlci şi de moralist al veacurilor". Opiniile sunt argumentate prin descrierea lumii comice înfăţişate pe scenă, insistându-se asupra costumului şi măştii fiecărui personaj.

Decorul pictural este preferat de grupul constituit efemer, sub denumirea de Teatru Liber (1925), în jurul lui Ştefan I. Neniţescu, care va monta *Mandragora* de Machiavelli. Soluţia scenografică poate fi rezultatul prieteniei regizorului cu pictorul Sabin Popp (atras de teatru, în timpul primului său război mondial, înscenase *Făt Frumos din lacrimă* de Eminescu). Pentru un spectacol de o teatralitate evidentă[4], fără cortină, pe „o scenă [care] coboară în trepte şi atinge primele fotolii", asigură cromatic climatul adecvat interpretării actoriceşti. Şt. I. Neniţescu îl va defini într-un interviu: „Decorul unic este în culori deschise: culisă verde suprapusă culisei albastre, culisă albastră suprapusă culisei verzi pe orizont roz. În tonalităţile de acuarelă rece, costumele [făcute de V. I. Popa – n. n.] urmăresc o armonie caldă şi tonală"[5]. Peste câteva decenii, în memoriile sale, regizorul menţiona acest spectacol: „decorul trebuia colorat, tot după nişte schiţe ale mele, de Sabin – patru panouri geometrice, fiecare de o singură culoare şi nuanţă, răsfrângeau lumina colorând-o şi măreau scena"[6].

Avangardiştii de la „Contimporanul" – care au susţinut cu simpatie tentativele grupărilor „Poesis" şi „Insula" – vor patrona un spectacol – demonstraţie de „artă nouă", în cadrul său reprezentându-se piesa *Moartea veselă* de N. Evreinov, regizată de Sandu Eliad. Cu această „arlechinadă" se intenţiona regăsirea virtuţilor şi potenţelor actoriceşti, de aceea totul – cum afirma regizorului, el însuşi interpret – fusese gândit „pentru a încadra actorul, a-i reda libertatea, a-i înlesni posibilităţi". Toate i se subordonau: piesa – „canava neobişnuită pentru fantezie", decorul de aspect constructivist, „podeaua frântă în planuri cu intervale corespunzătoare dinamicei personajelor, panouri încadrând-o spaţial, nu pictural"[7]. Regizorul colaborează cu Marcel Iancu care va aduce competenţa sa de arhitect la structurarea decorului[8]. Sandu

[3] Alexandru Kiriţescu, *Marea şi mica bătălie teatrală*, în „Lupta", nr. 390, 3 aprilie 1923.

[4] „Personajele au înfăţişări oarecum ireale, cu mişcări de automat, sufleurul ia loc pe scenă, în faţa publicului, participând la acţiune şi mimând scenele, în unele momente intervin şi personaje din public" – Iosif Nădejde, *Cronica teatrală*, în „Adevărul", nr. 12.652, 19 februarie 1925.

[5] *Teatrul Liber – De vorbă cu dl. Ştefan Neniţescu*, în „Rampa", nr. 2 188, 12 februarie 1925.

[6] Manuscris nepublicat, p. 145 –, cunoscut parţial, prin amabilitatea Doamnei Adina Nanu.

[7] S. Eliad, *Vorbe de după culise*, în „Contimporanul", nr. 59, 28 mai 1925.

[8] „Era acolo, pe scena cu decoruri de Marcel Iancu, în planuri întretăiate de spaţii şi culori, o altă lume. Actorii (actori?) evoluau ca în vis de haşiş, când în ritm lent, când repezit de honnegeriană simfonie, o transfigurare care cuprindea spaţiul [...]. Erau planuri succesive, ascensiune spre vârf de piramidă" – Lucian Boz, *Sandu Eliad*, în „Facla", nr. 330, 23 martie 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

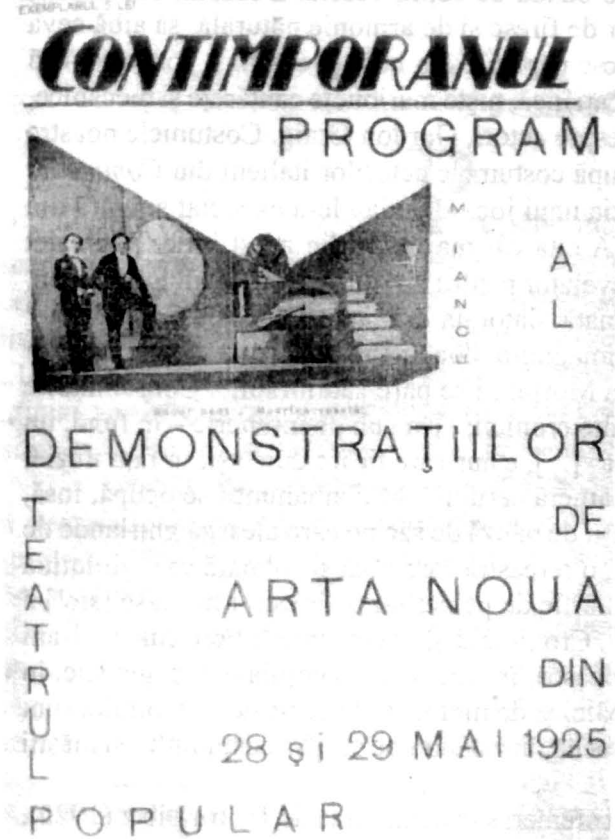


Fig. 5.

Fig. 6. Sandu Eliad – Arlequin, în *Moartea veselă* de N. Evreinoff, Demonstrația de artă nouă a grupării de la revista „Contimporanul", Teatrul Popular, București 1925.

Fig. 7. I. Aşchie – Doctorul, în *Moartea veselă* de N. Evreinoff, Demonstrația de artă nouă a grupării de la revista „Contimporanul", Teatrul Popular, București, 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Eliad va rămâne fidel principiilor sale despre „reabilitarea scenei ca valoare spațială, a decorului ca volum"[9], după cum se constată, și mai târziu, din cronicile sale teatrale. În opinia sa, un arhitect este mai indicat decât un pictor pentru scenografie, pentru că are cunoștințe despre spațiu, știe să obțină liniile mișcării personajelor, ritmul acțiunii scenice. De aceea lucrează cu Marcel Iancu, iar rezultatele colaborării nu vor fi niciodată o reeditare comodă.

După „arlechinada" lui Evreinov, vor realiza împreună „clovnesca" lui M. Achard *Vreți să vă jucați cu eu?* (Compania „13+1", 1933), prilej pentru regizor de a-și formula concepția despre lumea spectacolului său în maniera manifestelor poematice (sau poemelor-manifeste) ale avangardei: „Discul de nisip *circ* trăiește ca o planetă, viață de alte dimensiuni, de altă esență, de altă mișcare. Viața acolo e vârtej; omul absolut; animalele, savante; lumina „sun light"; obiectele, sucite; sentimentele, de înaltă tensiune; acțiunea, salto mortale; durerea, hohot; bucuria, chiot; realitatea, inepție; fantezia, adevăr"[10]. Era o explicație și, totodată, un răspuns, pe măsura posibilului, la acel deziderat „integralist" de la mijlocul anilor 20: „Vrem reintegrarea arenei circului!" (de altfel, S. Eliad încercase de atunci să monteze piesa). Delimitată printr-o balustradă, arena era imaginată din practicabile, o scară de lemn spre cupola invizibilă, draperii, reflectoare, diferite inscripții cerute de acțiune. Majoritatea elementelor de decor se dovedeau utile demersului ludic.

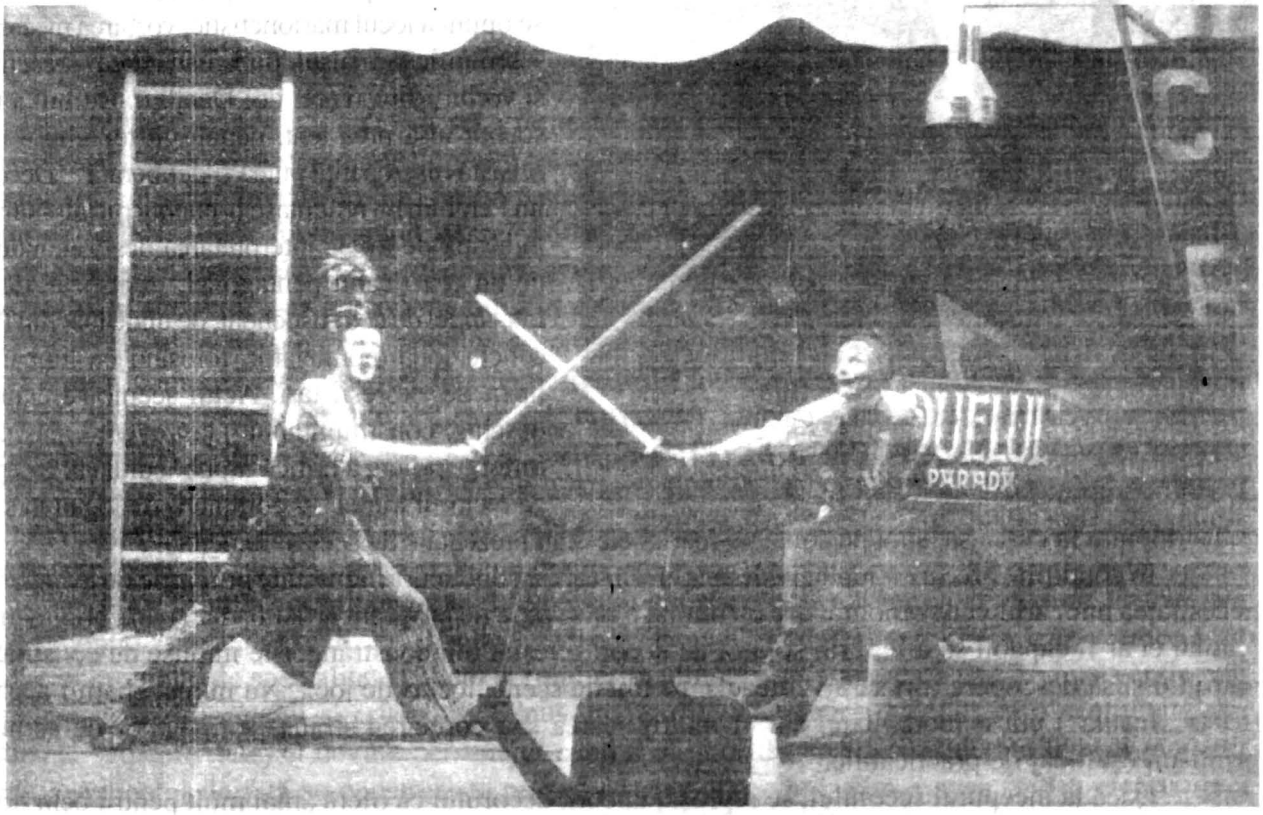


Fig. 8. Decor de Marcel Iancu pentru *Vreți să vă jucați cu eu?* de M. Achard, Compania „13+1", București, 1933.

La tânăra companie (finanțată de Benghescu), montează și Iosif Ligheti, care începuse să fie cunoscut ca regizor, după ce fusese actor și dansator (făcuse parte din distribuția spectacolului de debut al lui L. Blaga, *Zamolxe*, la Teatrul Maghiar din Cluj, 1924), apoi lucrase la Berlin, cu Piscator. Sandu Eliad îi apreciase, puțin timp în urmă, spectacolul *Hamigdal* pentru teatralitatea sa sugestivă, reușită cu toate dificultățile materiale și tehnice (sala Roxy).

[9] S. Eliad, *Teatrul Teatrului*, în „Contimporanul", nr. 55–56, martie 1925.

[10] S. Eliad, *Cronica teatrală*, în „Facla", nr. 646, 23 martie 1933.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

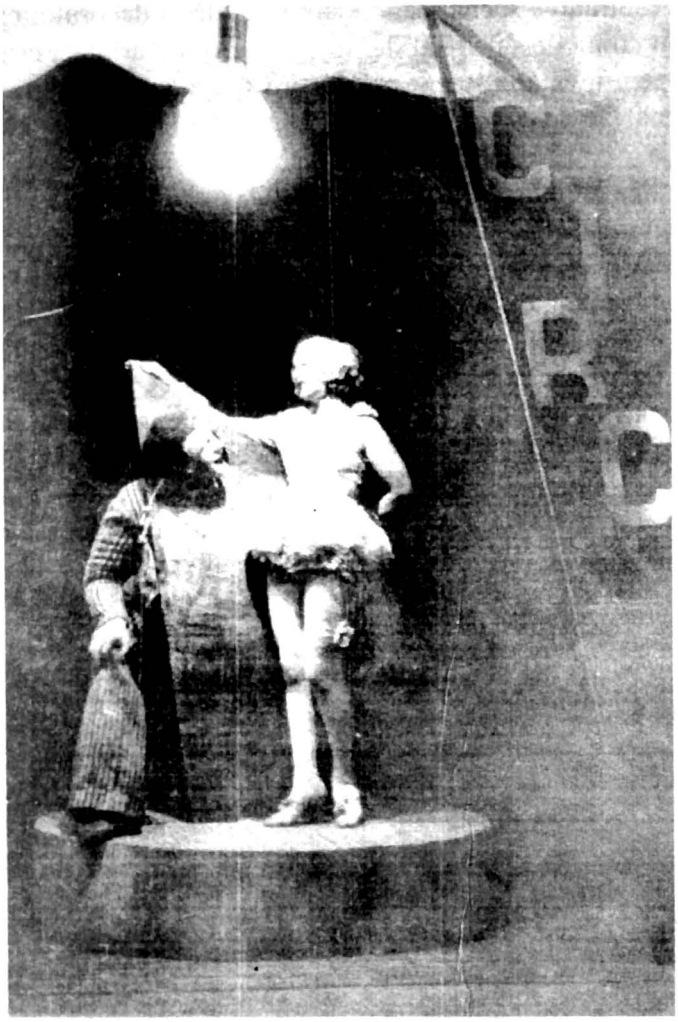


Fig. 9. Scenă cu Tanţi Cocea şi Jules Cazaban, *Vreţi să vă jucaţi cu eu?* de M. Achard, Compania „13+1", Bucureşti, 1933.

Spectacolul de la „13+1", *George Dandin descătuşat*, este o prelucrare a piesei lui Molière, aparţinând lui M. W. Dan şi regizorului însuşi. Este o nouă redactare – definită ideologic – a textului clasic, după modul frecvent adoptat în epocă (Ligheti iniţiase, în acei ani, Grupul Teatral Muncitoresc). În spectacol, alături de George Dandin, apare Dandin Plus (cel pozitiv), „conştiinţa luminată" care comentează firul întâmplărilor. Modalitatea scenică predominantă este aceea a unei „paiaţerii", determinată de persiflarea unei lumi, ca şi de dorinţa realizării unui spectacol popular. Actorii sunt dirijaţi către un joc care să sugereze fantoşa, joc motivat de „sufletul absent" din „învelişul de paradă" al personajelor. De fapt, se opunea jocul marionetistic, vorbirea mecanică – semnificând falsul, dezumanizarea – reacţiilor şi vorbirii fireşti (cei doi Dandin). Ritmul a fost socotit însă prea lent, nepotrivit textului – deşi această discrepanţă putea fi deliberată[11]. Decorul lui Perahim nu renunţase la panoul pictat – simplă indicaţie de loc –, interpretarea desfăşurându-se pe un practicabil pentagonal, treptificat, dar şi într-un fel de coş suspendat, de unde Dandin Plus concluziona moralizator, folosind un limbaj nu lipsit de expresii tari. Actul scenic se elabora deschis, constituindu-se „la vedere", păstrând astfel luciditatea critică a publicului (la început, „directorul trupei" şi pompierii dialogau în sală, sufleurul intra în cuşca sa, apoi personajele-marionete erau prezentate de acelaşi director)[12].

În condiţiile precare – inclusiv de spaţiu – în care îşi duc scurta activitate grupările de avangardă, necesitatea unui arhitect-scenograf are nu numai o motivaţie de program artistic, dar şi una pragmatică. Numai el ar fi capabil să afle, prin soluţia de decor, o ieşire din constrângerile impuse de construcţia teatrului şi să descopere (ori să inventeze!), pe micile scene, locuri de joc... Nu numai spaţiul degajat (ca la „Insula") era o modalitate, dar şi multiplicarea sau corelarea strânsă a nivelelor de acţiune, printr-un eşafodaj de practicabile.

Dacă la începutul secolului, se reproşa, uneori, decorului că oferă „mai mult pentru ochi decât pentru suflet" – în perioada interbelică, se poate afirma, nu o dată, că este mai mult vizual decât funcţional. Critica adusă decorativismului exterior şi stilizării formale îşi avea justificarea sa, Camil Petrescu considerându-le o „sterilizare", iar regizorul Iacob Sternberg o „anemiere" a imaginii scenice care, astfel, nu mai exprimă „spiritul zbuciumat" al vremii.

Faţă de concepţia scenografului expozitiv, cultivând mobilarea decorativă a spaţiului, se impune scenografia grupărilor de avangardă, utilă acţiunii (în câteva cazuri, participând efectiv, prin elemente cinetice, traiectorii de lumină, proiecţii filmice), având o funcţie activă precisă, riguros orientată, pentru a permite dezvoltarea expresivă a jocului actoricesc.

[11] S. Eliad, *Cronica teatrală*, în „Facla", nr. 625, 26 februarie 1933.

[12] A. Munte, *Cronica teatrală*, în „Dimineaţa", nr. 9 393, 26 februarie 1933.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANUL 1965. OPINII ALE REALIZATORILOR DE SPECTACOLE DESPRE CRITICA DRAMATICĂ

de IOLANDA BERZUC

Motto: „A uita fără a uita, a trece de la paroxism la pathos, de la agitaţie la contemplaţie, de la spasm la idee, acesta este drumul artei."

G. Călinescu, *Despre pathos*

Artă efemeră, arta spectacolului se supune memoriei, unei memorii capricioase pe care trecerea timpului o transformă, o distorsionează şi înstrăinează, o absoarbe şi o învie sub cele mai diferite moduri de expresie artistică. Spectacolul, realitate vie însufleţită o clipă de lumina reflectoarelor, intră, după lăsarea cortinei, asemenea unei nave pierdute în apele nopţii, într-o zonă misterioasă şi tăcută. Ce tip de memorie îl poate reţine, ce formă de uitare îl poate eroda, ce fel de destin al scrisului s-ar potrivi modului în care semnele unei arte efemere se materializează în spectacol, vorbind în perspectiva timpului despre eşec sau reuşită. Cine sunt legitimii depozitari ai acestei emoţii comune, evanescente, fluctuante şi irezistibile dacă nu în primul rând cei care scriu despre ea. Într-o memorie colectivă dispersată, criticii de teatru îi revine rolul de a contopi într-o imagine viabilă şi plastică mesajele pe care scena le transmite sălii. În disponibilităţile şi limitele acestui intermediar memoria teatrului se salvează sau, dimpotrivă, se restrânge, devenind simbol al uitării şi stingerii sale. Încercarea de a surprinde şi a defini criticul de teatru în ipostazele sale ideale, cât şi în cele nesatisfăcătoare, aparţine, la momentul anului 1965, realizatorilor de spectacole.

Revista „Teatrul"[1] a iniţiat în anul 1965, sub genericul *Cum stăm cu critica de teatru?*, un sondaj de opinie în rândul realizatorilor de spectacole privind modul în care realizările scenice s-au reflectat în cronicile de specialitate. Locul şi rolul criticului de teatru apare cu fiecare intervenţie mai controversat, mai discutabil şi criticabil. Expus unghiurilor de vedere diferite, cu obiectivitate sau nonşalanţă subiectivitate, el devine personajul central al unor dezbateri considerate la acel moment necesare. Articolul de faţă se construieşte pe axa acestor observaţii, fără a avea însă pretenţia de a epuiza întreaga gamă de probleme pe care această iniţiativă le dezvăluie. A examina critica de teatru din inima creaţiei, din interiorul ei, a proiecta asupra acesteia nesatisfacţiile, responsabilitatea eşecurilor, denunţul carenţelor, pare la prima vedere o inversare a rolurilor, însă numai prin acest mod entităţi distincte din lumea teatrului se pot confrunta în vederea unei cunoaşteri reciproce şi în scopul comunicării eficiente. Ca artă colectivă, teatrul nu poate ignora nici unul din termenii acestei ecuaţii, în care neimplicarea unuia duce la eşecul celorlalţi. Impresionează numărul celor ce au răspuns invitaţiei revistei „Teatrul", aproape douăzeci de regizori, cronicari dramatici, scenografi şi-au manifestat interesul

[1] „Teatrul", Anul X, nr. 10, 12 din 1965.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, p. 65-71, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

față de acest subiect, la rândul său creator în încercarea de a-l defini și a-l surprinde în cele mai diferite ipostaze ale prezenței sale. Multe dintre concluziile rezultate din acest demers rămân și după derularea câtorva decenii de manifestări teatrale la fel de actuale.

Pentru regizorul Ion Cojar critica tardivă, produsă după ce ecourile unui spectacol s-au stins, apare ca un simptom al nesiguranței criticii dramatice de a aprecia, de a evalua, de a simți un spectacol. În acest caz el citează spectacolul *Caragiale – Ionescu*, care a beneficiat de atenția criticii cu întârziere, atunci când opiniile referitoare la spectacol fuseseră deja exprimate și epuizate de către realizatorii acestuia și chiar de public. Chiar dacă fenomenul tardivității nu reprezintă o practică frecventă, el va fi denunțat și de alți regizori intervievați. Un alt aspect pe care acesta îl constată reprezintă maniera subiectivă de prezentare a interpreților, ea constituind un mod de falsificare a percepției unui spectacol, manifestat fie prin hiperbolizarea calităților unui interpret, fie prin ignorarea conștientă a celorlalți, menționați doar în „subsoluri de serviciu". Perceput ca un caz de fraudă, de înșelare conștientă a cititorilor, acest mod de lectură prejudiciază actul receptării, ducând în plan imediat la demoralizarea actorilor.

Un punct de vedere personal îl face să opteze pentru o cronică dramatică echilibrată între comentariul textului dramatic și analiza elementelor de spectacol, precizând: „Echilibrul însemnând în cazul acesta unitatea între cele două părți, unitate ce nu se regăsește întotdeauna în interiorul unei cronici dramatice. Comentariul de text, adesea exagerat ca proporții, nu se leagă cu partea ce urmează a fi destinată spectacolului". Despre necesara unitate dintre două comentarii – unul excesiv în detalii, celălalt sărac în conținut, se va mai reveni. Această disproporție frapantă distruge omogenitatea spectacolului și îi alterează percepția.

Despre public, Ion Cojar susține că nu se află în consonanță cu opiniile criticii, dar nu exprimă nici o judecată de valoare asupra acestuia. De fapt, regizorul constată că între publicul care se manifestă spontan și critica produsă tardiv nu se realizează o reală comunicare.

Pentru Gheorghe Leahu, în raportul critică–realizatori de spectacole, pretențiile ar trebui să se onoreze reciproc, astfel încât evenimentul teatral să nu dispară din conștiința oamenilor. În intervenția sa se referă la tipul de cronici specializate în care, într-adevăr elementele ce țin de spectacol sunt comentate cu parcimonie, în termeni vagi, lăsând impresia că viața unui spectacol ar depinde exclusiv de cea a textului care l-a generat. Considerându-l act de eschivare în fața unei arte ce cheamă în ajutor justețea, competența și adevărul, în numele a ceea ce o face fragilă, sensibilă și generoasă, Gheorghe Leahu face apel la critica responsabilă, pe care o vede ca pe un factor de coagulare a valorilor, de restituire a omogenității spectacolului și de legitimare a propunerilor pe care scena le face sălii.

Al. Mirodan, pune o problemă deontologică, atacându-i deschis pe cei ce practicau această profesie: „unii confundă obiectivitatea cu cinstea". El nu pune în cauză incompetența, ci duplicitatea, nu acuză lipsa de talent, ci mimarea prin intermediul acestuia a unei viziuni inexacte asupra spectacolului, cu repercusiuni pentru fiecare participant la actul creației scenice.

În privința publicului, Al. Mirodan considera că intervenția critică se lasă ispitită de gusturi îndoielnice, fiind concesivă, pe rând, cu gustul snob și cu cel bulevardier, din necesitatea prezervării unor raporturi confortabile. El nu consideră nici necesară și nici importantă participarea criticului la procesul de realizare a unui spectacol, deoarece laboratorul de creație, de materializare a unui text nu poate face din critic un co-autor. Opera scrisă, transpusă scenic, există pentru critic, cât și pentru spectatorul obișnuit numai în momentul premierei. Deși se refuză, în principiu, criticului să asiste la geneza unui proces de creație, lui i se cere să recreeze pentru public universul specific al unei opere sau al unui spectacol. Talentul lui trebuie să concureze cu cel al dramaturgului. Într-o cronică dramatică, el consideră ca necesară comentarea piesei, numai în măsura în care întâlnește texte inedite care nu au ajuns, prin publicare, la conștiința publicului. Prezentarea detaliată a unei piese de Shakespeare îi apare ca un act de absolută inutilitate. Desigur, Mirodan apără și persoana dramaturgului necunoscut și neasimilat, care are nevoie ca de un instrument de amplificare de vocea și de autoritatea criticului. Asupra elementelor de spectacol acesta nu insistă, înșelându-se în credința că numai textele valoroase produc spectacole de succes. Istoria teatrului a demonstrat, în repetate rânduri, contrariul, când succesul nu a coincis cu valoarea. Un text dramatic există cu adevărat numai în momentul confruntării sale cu scena, iar în afara acestei relații rămâne specie literară.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Actul critic reprezintă pentru regizorul Lucian Pintilie un act de sinceritate absolută, ce nu poate fi practicată decât de temperamente critice răzleţe, excesive şi fanatice: „fără fanatism nu se poate face critică", mai ales într-o atmosferă „placidă şi influenţabilă", unde exerciţiul critic nu mai funcţionează decât ca reflex al unor regresive indiferenţe. Critica somnolentă şi complezentă, trezită din când în când de „proşti iluminaţi" – stele căzătoare ale unui moment de inspiraţie –, descrie pentru Lucian Pintilie climatul propice distrugerii oricărui avânt. Prezenţa critică se relevă printr-un nivel scăzut. Aceasta însă nu ar fi îndeajuns criticabilă, dacă nu ar contribui la instalarea a ceea ce el numeşte „anarhia valorilor": „Acest nivel – nu scăzut, ci foarte scăzut – a făcut destul de mult rău teatrului românesc, rău la modul cel mai concret posibil, prin ceea ce se numeşte anarhia criteriilor. Procesul acesta de dinamitare lentă a criteriilor a fost un proces de lungă durată. Mai mult, restabilirea adevărurilor, confirmarea adevăratelor valori, restabilire şi confirmare care corespund unei creativităţi naturale, biologice, au fost mult îngreunate de activitatea a o seamă întreagă din criticii noştri dramatici. Nu există, decât întâmplător în critica noastră dramatică, voci de autoritatea sau prestigiul intelectual al celor din critica literară sau cea plastică (Crohmălniceanu, Cioculescu, Streinu, Tertulian, Matei Călinescu, Lucian Raicu sau Comarnescu)". Chiar un examen superficial al evoluţiei criticii teatrale (referindu-ne în special la cronica dramatică), demonstrează valabilitatea spuselor lui Lucian Pintilie. Suficient o privire înapoi spre ceea ce intră în patrimoniul teatrului românesc, ca acest sentiment de busculare şi destabilizare a valorilor să se pună în evidenţă. Nu pentru publicul de teatru actual sau criticii de astăzi, însă pentru cercetătorii fenomenului teatral românesc confuzia şi arbitrariul dau măsura neînţelegerii fenomenului teatral. Câţi dintre marii interpreţi ai scenei mai pot oferi o imagine coerentă, vie, venind pe filiera cronicii dramatice? Câte lucruri pierdute iremediabil, ratate, confuze şi dezordonate nu apar în şirul de cronici presărate de-a lungul deceniilor? Chiar şi istoria apropiată pare să ascundă, să sufoce şi să altereze acele voci şi chipuri ce ar trebui să lase impresia unei continuităţi, a unei istorii neîntrerupte de amnezii şi hiatusuri. Putem afirma că opiniile lui Lucian Pintilie, în agresivitatea lor, vorbesc despre o cangrenă, un rău iremediabil făcut memoriei teatrului, de către cei ce, sub disimulări şi false entuziasme, au preluat chipul teatrului şi al scenei pentru a-şi fabrica propriul chip, uitând că astfel ucid comunicarea, vitalitatea şi speranţa fiecăruia din cei ce participă la naşterea creaţiei scenice. Cronicarii dramatici au adus acest aport, regretabil în perspectivele viitoare, de a semăna confuzie, de a nu vorbi niciodată o limbă adevărată şi de a se rătăci, căutându-i echivalenţele. Terenul propice a însemnat aproximarea, divagarea fără sens, exagerarea detaliului, consfinţirea neutralităţii: „Argumentaţia intelectuală e palidă; gustul – ah! gustul, mic criteriu fundamental – derutat, panicat, oscilând între snobism şi dogmatism; exprimarea opiniei – chestiunea nr.1 de conştiinţă morală a criticului – pretextul unor infinite exerciţii de disimulare; dar, mai grav, cel mai grav, şi de aici se poate abia începe discuţia, lansarea şi argumentarea criteriilor – şi aici e problema nr. 1 de conştiinţă estetică a criticului –, făcute la un nivel care nu se mai practică în nici o zonă a activităţii noastre spirituale creatoare, în general (plastică, muzică, literatură)". Atunci când constată absenţa viziunii estetice, Lucian Pintilie ţine să sublinieze credinţa sa că actul critic reprezintă o formă a literaturii şi nu a gazetăriei şi că unui critic teatral îi este indispensabilă o cultură literară şi plastică, care să-i faciliteze accesul la universul unui spectacol şi să-i permită să-l comenteze cu un real talent. Altfel, el eşuează, îşi pierde consistenţa, ajungând la nivelul practicat de gazetăria teatrală: „de oameni care adună, redactează, stilizează informaţii". Dincolo de aceasta însă, percepţia unui spectacol se încetoşează, se deteriorează şi se pierde. Limbajul critic nu mai funcţionează decât superficial, neacoperind nici sfera de interes a realizatorilor de spectacole, şi nici pe cea a virtualilor cititori. Mentalitatea „mediocru gazetărească", pe care Lucian Pintilie o incriminează, a generat manifestarea „anarhiei criteriilor". Spectacolele palid comentate, lipsite de accente critice autentice întunecă percepţia, oferind un cadru ambiguu şi şters scenei. Fără talent, fără consumarea febrei creaţiei la cel mai elevat nivel al expresivităţii, fără a sesiza şi a asimila cu detaşarea critică actul artistic pe care scena îl propune, mesajul criticii coboară la stadiul limitat şi nesatisfăcător al unei practici gazetăreşti. Departe de a anticipa virtuale valori ale scenei, prin stilul abrupt şi lacunar, „critica gazetărească" le nivelează şi le anihilează. Trebuie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însă remarcat că în cazul criticii teatrale din acel timp, ca şi în cazul relizării spectacolelor, funcţiona dirijismul ideologic şi opera cu eficienţă cenzura. Poate că absenţa libertăţii a creat formele hibride atât în universul scenei, cât şi în limbajul, forma şi concepţia cronicii dramatice, ducând la apariţia şi articularea unui limbaj duplicitar, pe care s-a fondat timp de decenii relaţia scenei cu sala. Întrebările adresate de revista „Teatrul", vii în esenţă, devin literă moartă în limbajul convenţional cu care sunt formulate, iar reuşita acestei încercări stă în răspunsurile primite, răspunsuri prin care se încearcă a se conştientiza gradul la care critica teatrală îşi distruge şi îşi erodează mesajul. Când Lucian Pintilie insistă asupra necesarului talent literar, se înţelege că prin intermediul acestuia se pot salva opere şi interpreţi, se poate depăşi frontiera cenzurării gândurilor, se poate ajunge la autenticul act de cultură. Într-un alt cadru decât cel al acestui dialog al criticii cu scena, N. Carandino contura şi definea misiunea criticului, în articolul „Cronicarul şi misiunea lui". Opiniile sale se suprapun într-o oarecare măsură cu cele formulate de L. Pintilie, însă prin anumite precizări se distanţează de acesta: „un cronicar este în realitate un critic al actualităţii fluente, un critic în măsură să aprecieze, cu riscurile lipsei de recul, să apere sau să condamne. I se cer în acest scop calificări, criterii şi atitudini. El trebuie să corespundă misiunii sale pe plan etic, intelectual, estetic şi tehnic. Cititorul trebuie să simtă, în opinia pe care o asimilează, garanţia unei elementare onestităţi". Sinceritatea pe care regizorul Lucian Pintilie o reclamă criticului de teatru se regăseşte în rândurile lui N. Carandino sub forma elementarei onestităţi. În acest caz punctele de vedere se completează, nu însă şi în viziunea pe care Lucian Pintilie o generalizează privind degradanta apropiere a criticului de teatru de gazetărie, deoarece „un critic al actualităţii fluente" se află, în mod inevitabil în raport cu gazetăria, fără însă aceasta să-i altereze neapărat vigoarea mesajului. Un discurs teoretic elevat nu îşi găseşte eficacitatea imediată în raport cu o artă evenimenţială, o artă ale cărei semne variază de la o seară la alta, de la o scenă la alta şi chiar de la un public la altul. Promptitudinea de a surprinde evenimentul nu lasă acces digresiunilor teoretice, cel puţin într-o cronică de spectacol. Dacă reprezentaţia teatrală ar constitui o lectură la care se poate reveni, cu alţi termeni de referinţă, cu alte metode de cunoaştere, dacă ar încremeni într-un stop-cadru demn de orice revizuire, abia atunci demersul critic şi-ar găsi forma finală, linia perfectă şi dezirabilă. Lucian Pintilie cere criticii de teatru să se afle în spaţiul valorii pe care o examinează, recompunând cu un alt limbaj lumea şi intenţiile unui spectacol, lăsând o mărturie vie şi plastică a existenţei acestuia. Critica trebuie să fixeze imagini şi senzaţii, emoţii şi reflecţii, sunete şi tăceri, reuşite şi eşecuri, într-o grilă estetică fără fisuri şi fără posibilitatea unui „recul". Aici se află, pentru regizor, ipostaza criticului ideal, pe care-l caută şi îl provoacă să existe.

La fel ca şi Ion Cojar, Lucian Pintilie reproşează criticii reacţia întârziată în raport cu viaţa spectacolului. Tardivitatea, văzută ca reflex al leneviei şi al incompetenţei, nu poate deveni decât factor destabilizator al raportului pe care scena încearcă să-l întreţină cu sala: „or, în artă, promptitudinea criticii, spontaneitatea înţelegerii – care trebuie să fie, cel puţin, simultană cu actul creator, dacă nu (şi asta demonstrează substanţa de artă a criticii) să-l anticipeze – sunt o problemă fundamentală". Un cronicar întârziat în raport cu momentul în care începe viaţa unui spectacol nu-şi mai poate demonstra eficacitatea, deoarece opiniile sale sunt contaminate, pe rând, de spectatorii primelor reprezentaţii, de regizorii sau actorii care au avut timp să vorbească în presă despre intenţiile şi realizările lor. Astfel, actul critic nu-şi mai află justificarea.

Un alt tip de tardivitate, acuzat de acesta cu aceeaşi vehemenţă, se manifestă în evaluarea curentelor artistice, fenomenul refuzului şi al lentei emancipări părându-i-se a nu fi altceva decât semnul unei acceptări forţate, eşuate în convenţional: „Mulţi critici digerează greu noile criterii; dar odată, târziu, foarte târziu digerate, se încăpăţânează, cu amestec de panică şi de lenevie, să apere, mai precis, să mortifice în dogme ceea ce, când era proaspăt şi adevărat, huliseră". Această tendinţă – continuă Lucian Pintilie „a născut sau a avortat o nouă tiranie – a convenţionalului". Neînţelegerea limbajului estetic al artei scenice, lipsa de sincretism, a contribuit la rându-i la distorsionarea mesajelor. Limbajele, cel critic şi cel scenic, s-au situat în sfere estetice diferite şi au ajuns la concluzii diferite. Lucian Pintilie citează câteva situaţii în care cele două limbaje nu ajung să fuzioneze. În faţa unui spectacol ca *Opera*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de trei parale critica a provocat o „exaltare care demonstra, răsturnat, aceeaşi sărăcie teoretică şi acelaşi gol spiritual", în timp ce spectacolul *Cum vă place*, pus în scenă de Liviu Ciulei, părea să treacă neobservat, într-o tăcere ce îl ostraciza. Astfel accentul cade pe ceea ce el numeşte „anarhia ideilor", fondată în mod regretabil pe necunoaşterea criteriilor estetice. Alte spectacole ignorate sau slab reflectate îi alimentează tristeţea şi mefienţa. Spectacolul regizat de Valeriu Moisescu *Bertoldo la curte*, după ce a adunat impresii favorabile la vizionare, a fost aproape uitat după premieră, iar spectacolul *Umbra*, pus în scenă de David Esring, nu a suscitat o analiză amplă, documentată, decât în cadrul unei mese rotunde organizate de revista „Teatrul". O critică incapabilă de a identifica şi de a integra valorile, gata de a stabili într-un mod arbitrar filiaţii acolo unde apar, de fapt, semnele exterioare ale unui gest scenic, nu duce la altceva decât la mutilarea receptării şi la derutarea consumatorului de artă. Modalitatea de interpretare facilă, condusă după criterii conservatoare, îi apare ca un mijloc „epidermic, după aparenţa mijloacelor, nu după idealul estetic propus. Dar un gag, un simplu gag, acelaşi gag, repetat în contexte diferite, montat deci diferit, are valori diferite, pentru că un gag are doar valoarea conţinutului care-l luminează, a ideii poetice sau comice pe care o înlesneşte să circule". Dacă există în teatru problema interpretării personajului pentru artist, există de asemenea situaţia în care regizorul devine un interpret al multiplelor semnificaţii pe care i le deschide textul. Criticul nu poate rămâne în afara acestor interpretări, iar în cazul în care o face se poate considera demisionar. Atacând exclusiv critica de lipsă de receptivitate faţă de actul scenic, Lucian Pintilie se poziţionează exclusiv în sfera artei capabile de coerenţă, de omogenitate, de mesaj, ignorând situaţia inversă a criticului de teatru care poate fi agresat de un spectacol incoerent şi placid, încărcat de semne teatrale inutile, interpretat cu stridenţe. În cazul acestor confruntări există argumente valabile pentru fiecare participant la naşterea, viaţa şi dispariţia unui spectacol. Lucian Pintilie admite însă ca principal criteriu viabil şi valoric al criticului de teatru– sinceritatea. El nu şi-a abandonat niciodată crezul, iar dincolo de aceste digresiuni, opera sa vorbeşte despre preţul sincerităţii extreme. Masacrul interior salvează artistul şi opera. Spectacolele lui Pintilie apăreau în momentul în care exerciţiul critic recula cu teamă în faţa adevărului demistificator, simţindu-se agresat de exhibarea urâţeniei interioare prin care artistul propunea un alt fel de purificare, un alt catharsis. În anul 1965, Lucian Pintilie, creatorul unor spectacole problematice, persifla gustul între paranteze al unei anemice intelectualităţi, înfricoşate şi panicate, gata să copieze, gata să mimeze orice emoţie, fără a băga de seamă că Lucian Pintilie îi critica din interiorul operei sale gusturile, ridiculizându-i înclinaţiile şi pretenţiile, punând-o în aceeaşi stare de deriziune ca şi cea a personajelor sale. Ceea ce îi repugnă şi refuză cu obstinenţă este îndepărtarea criticii de miezul actului artistic, de semnificaţiile sale imediate şi latente, uitând că ea nu trebuie să se exercite numai ca o sancţiune şi un reproş, ci trebuie să-şi regăsească aspiraţiile sale creatoare. El reclamă corelarea eforturilor în recuperarea a ceea ce rămâne durabil dintr-un act atât de efemer; conştiinţa trăirii unui moment adevărat, exprimat în termenii sincerităţii, părându-i-se ca unică şi înnobilată finalitate. Adresându-se criticii, provocând-o, se pare că Lucian Pintilie încerca să o smulgă pasivităţii, placidităţii şi minciunii, redându-i gustul exprimării adevărate, într-un moment în care începuse să se umbrească de reflexe duplicitare.

Personalitatea lui Crin Teodorescu acoperă ambii termeni ai ecuaţiei critică dramatică-realizator de spectacole şi poate de aceea observaţiile sale unifică punctele lor de vedere. Astfel, criteriile de abordare ale unei realizări scenice diferă în funcţie de natura acestora. Spectacolul proiectat ca divertisment şi spectacolul realizat pe tema reunirii conştiinţelor în jurul unor idei implică deschideri diferite în planul receptării critice, ca şi în cel al realizării artistice. Rolul destinat criticului de teatru se rezumă, în primul caz, la servirea ideii de culturalizare şi emancipare a spectatorilor, iar în cel de-al doilea caz, la instrumentarea unor mijloace complexe, nuanţate de investigarea semnelor teatrale existente în materializarea scenică. Crin Teodorescu aşteaptă în relaţia spectacol-critic de teatru realizarea armonioasă a unei comunicări, posibilă numai în cazul în care în actul criticii se relevă „retrăirea, cu o pasionalitate, tragic lucidă, a actului său creator". El reclamă, amintind parcă de Ion Sava în planul teoriei, ieşirea din pasivitate prin trăirea comună a emoţiilor pe care scena le degajă. Aceasta: „înseamnă să vezi în critic pe cel mai fidel spectator, încordat în stal pentru a recepta tot ce-i transmiţi, capabil de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orice efort pentru a ajunge la mintea şi la inima ta, *seismograf uman* în măsură să-ţi înregistreze toate vibraţiile sufletului". Criticul trebuie să observe întregul, acordând fiecăreia dintre componentele spectacolului atenţia necesară. Omisiunile, lacunele, viziunile trunchiate şi simpliste nu duc, în final, decât la dezintegrarea imaginii generale. Criticii îi revine sarcina de a „coagula reuşite izolate, spontane, intuitive", şi de a le integra fenomenului mai amplu, capabil să genereze orientări şi curente. El trebuie să descopere vocaţii scenice apte să primească recunoaşterea istoriei, şi tot el reglează raportul scenei cu sala. Regizorul Crin Teodorescu, asemenea unui *seismograf uman*, trăieşte atât în universul creaţiei scenice, cât şi în cel al receptării ei critice. De aceea, observaţiile sale par a evalua cu justeţe ambele zone ale creaţiei. Reproşul pe care îl aduce criticii teatrale este de a se ocupa cu pertinenţă şi uneori cu talent numai de valenţele textului dramatic, în detrimentul realizării scenice. Nu-l poate mulţumi o cronică centrată exclusiv pe piesă, care marginalizează cu indiferenţă elementele de spectacol, sfârşind „grăbit, punând obosit note bune sau proaste realizatorilor spectacolului, note exprimate apodictic, în formulele cele mai stereotipe; dacă s-ar gândi aceşti critici că rândurile scrise de ei sunt singurul lucru care rămâne – după ani – din jocul admirabilei artiste, cum va putea reconstitui viitorul istoric al teatrului personalitatea vie a actorilor din notele sale seci, uniforme, abstracte". Pauperitatea comentariului privind elementele de spectacol constituie şi în cazul lui Crin Teodorescu o sursă de nemulţumire, deoarece, dacă în cazul textului dramatic se mai poate reveni, în cazul spectacolului perceput ca „organism viu", nuanţele se pierd, se estompează, refuzându-se oricărei reveniri. Artaud considera scena ca pe un loc unde gestul, odată făcut, nu se mai poate repeta; neînregistrat însă de conştiinţa criticii riscă să se piardă pentru totdeauna. De aceea criticul trebuie să străbată mai multe frontiere ale imaginarului şi realului, descriind cu fiecare clipă, cu fiecare frază, traseul unui gând, prezenţa unei emoţii, inflexiunile unei voci, expresivitatea unui gest. Pentru el nu ar trebui să existe delimitări artificiale, cum ar fi translarea dintr-o lume literară într-una de spectacol, ci numai lumi interferente, care devin prin contopire un întreg, un univers unic, cu legile sale care poate, cum spune Crin Teodorescu „vieţui în ciuda unor imperfecţiuni". Criticul de teatru, asemeni unui *seismograf*, trebuie să poată sesiza mutaţiile pe care interpretarea unui text le aduce în spectacol. A nu respecta „corectitudinea gramaticală a limbajului teatral" înseamnă, pentru Crin Teodorescu, dincolo chiar de perfecta înţelegere a textului dramatic, un mod eronat de abordare a lumii scenice. Între virtualităţile textului şi imaginea scenică a acestuia există interpusă persoana criticului chemat să analizeze, să observe, să interpreteze. El se află în faţa unor nenumărate situaţii în care gustul, formaţia intelectuală şi culturală sunt puse în situaţia să reacţioneze: „Astfel, sensurile pot fi exact găsite, dar rămân în stare de intenţie, vehicularea lor în spectacol împiedicându-se de un limbaj negramatical, bâlbâit (semnele sunt anapoda); sau, un spectacol poate avea o gramatică corectă, textul nu e falsificat, dar semnele teatrale sunt palide, nu au strălucire, forţele pe care le-ai intuit la lectura textului; sau, un spectacol poate fi incandescent, sau scris cu litere de foc, dar cu greşeli de gramatică". Decriptarea semnelor care aduc cu adevărat o coerenţă, un suport ideatic în spectacol, nu reprezintă o reală facilitate, singura călăuză care-l poate duce cu uşurinţă în lumea spectacolului fiind intuiţia artistică. În concluzie, un critic neinteresat de decriptarea mesajelor scenice, cantonat exclusiv în zona textului dramatic, distruge încărcătura semantică a spectacolului. Crin Teodorescu atinge în treacăt, fără a stărui, raportul teatru-public şi aceasta doar atunci când vorbeşte despre teatrul realizat cu economie de mijloace, pentru un public neexigent şi simplu. Observaţia pe care Mihail Sebastian o făcea într-un articol din mai 1939, în revista „Viaţa românească" părându-i-se suficient de revelatoare: un teatru care face concesii publicului „este un teatru făcut de actori fără răsuflare, pentru un public fără rezistenţă". O critică pliată pe gustul facil al publicului, o critică plătită să joace rolul unui „degustător de vinuri" pentru spectatori orientaţi spre succes şi publicitate, gata să plătească preţul unei aprecieri mercantile, nu intră în sfera de interes a criticului şi regizorului Crin Teodorescu, deşi nu-i neagă nici existenţa şi nici nocivitatea. Fenomenul teatral se manifestă, în opinia sa, numai prin intermediul comuniunii între creatori, a recunoaşterii valorilor specifice şi, de aceea, fără ezitări aspiră la o critică „fără apologii şi incriminări", fără „echivocuri şi eschivări", fără „absolutizări şi fetişuri".

În cartea sa *La théorie de l'homme et de la Civilisation*, E. Majewski spunea că semnele fixate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cartea sa *La théorie de l'homme et de la Civilisation*, E. Majewski spunea că semnele fixate prin scris şi prin tipar reprezintă „proviziuni interpsihice devenite durabile". Biblioteca, aşa cum şi-o imagina şi Borges, conţine: „o formă particulară, o formă potenţială a acelei întâlniri care în orice clipă se află în stare de a se preface în formă vie, în contact cu omul viu"[2]. Critica de teatru, chiar dacă nu realizează cu maximă eficienţă acest contact, cel puţin aspiră a deveni „formă vie", destinată fiinţelor vii din spaţiul scenei şi al sălii.

[2] E. Majewski, *La théorie de l'homme et de la Civilisation*, Paris, 1911, p. 205–206; apud: Eugeniu Speranţia, *Introducere în sociologie*, vol. I, Bucureşti, 1944, p. 413.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECITINDU-L PE ION CANTACUZINO

de OLTEEA VASILESCU

Meritele lui Ion I. Cantacuzino (1908–1975) în câmpul artei şi ştiinţei contemporane sunt de o neobişnuită diversitate pentru secolul strictelor specializări. De formaţie medic psihiatru (doctor în medicină al Facultăţii de resort din Bucureşti, în 1943), autor al numeroase studii şi comunicări în domeniu[1], el şi-a împărţit în egală măsură forţele slujirii lui Hypocrat şi adoraţiei muzelor, în umbra cărora copilărise ca fiu al celebrei actriţe Maria Filotti. Triplu licenţiat în filosofie (în 1931, „magna cum laude", pentru specialităţile estetică, istoria artelor şi psihologie) iar, ulterior, în 1948, şi absolvent al secţiei de regie de teatru, Ion Cantacuzino s-a afirmat îndeosebi ca teoretician, critic şi istoric de cinema.

În deceniul al patrulea şi în prima jumătate a anilor '40, activităţile filmice şi scriitoriceşti ale acestui înzestrat reprezentant al intelectualităţii au fost de o diversitate şi o intensitate ieşite din comun. Aparţinând acelei extraordinare generaţii care i-a dat pe Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu şi Constantin Noica, dar şi pe Henri Stahl, Mihail Polihroniade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Haig Acterian, Petre Ţuţea, Toma Vlădescu, – pentru a nu-i aminti decât pe câţiva dintre cei care, prin scrisul lor, prin convingerile lor politice, uneori dramatic asumate, au intrat deja în istorie –, Ion Cantacuzino a reuşit să-şi facă auzită propria-i voce.

Semnatar al mai multor volume de eseuri (*Note pentru azi*, 1934; *De amore*, 1935; *Contrapunct teatral*, 1940), el desfăşoară concomitent o constantă activitate de cronicar teatral, literar şi cinematografic, în presă („Viitorul", „Fapta", „România literară", „Excelsior", „Revista Fundaţiilor Regale", „Teatru şi Cinema" etc.) şi la radio, compune şi traduce piese de teatru, scrie scenarii de film, ţine conferinţe pe cele mai felurite teme. În 1934 Ion Cantacuzino a făcut parte (alături de Petru Comarnescu, Mircea Eliade, H. H. Stahl, Mircea Vulcănescu şi Alexandru Christian Tell) din redacţia revistei „Criterion", publicaţie de avangardă, apărută după autodizolvarea acelei efervescente grupări omonime care, prin simpozioanele culturale de larg ecou în epocă, reuşise să atragă asupră-şi deopotrivă superbia elogiilor şi virulenţa contestaţiilor. Un an mai târziu, în 1935, Teatrul Naţional din Bucureşti îi montează proaspătului dramaturg Ion Cantacuzino piesa *Dridri* cu Marioara Ventura în rolul titular; în 1942, Teatrele Naţionale din Cluj şi din Timişoara îi înscriu în repertoriile lor *Republica femeilor*, adaptare liberă după Aristofan.

[1] Dintre acestea, vom cita doar câteva titluri, edificatoare în privinţa preocupărilor interdisciplinare ale autorului. Încă înainte de încheierea studiilor medicale (în anii 1932 şi 1933), Ion Cantacuzino a ţinut o serie de conferinţe la Teatrul Naţional, în cadrul „Academiei de Artă dramatică", pe tema *Fiul răzvrătit în dramaturgia mondială. Arta la copii, nebuni şi primitivi* se intitula teza sa de doctorat înscrisă la Sorbona, pe care însă izbucnirea războiului cu tot ceea ce a urmat, au lăsat-o în stadiul de proiect, doar parţial finalizat. De o soartă mai bună s-au bucurat însă comunicările susţinute la congresele Societăţii române de psihiatrie, neurologie şi endocrinologie: *Activitatea creatoare a schizoizilor*, (1937), *Consideraţii asupra psihozei lui Iacob Eraclide despotul* (1938), *Psihopatia pictorului Van Gogh* (1940) sau, mai târziu, în cadrul Societăţii de istoria medicinei: *Molière şi medicina* (1960), *Probleme de psihiatrie în teatrul lui Shakespeare* (1962), *Aspecte medicale în opera lui I. L. Caragiale* (1963), *Jocul căluşarilor şi „psihodrama"* (1964) etc.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, P. 73–80, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ajuns director al Oficiului Național al Cinematografiei (O.N.C.) și apoi al CINEROMIT, într-o perioadă grea pentru țară (1940–1945), tânărul cineast va găsi acele resurse materiale și umane trebuincioase înfăptuirii unui program coerent de filme documentare (*Castelul Peleș*, *Războiul nostru sfânt*, 1941; *Datini de Crăciun*, *Țara Oltului*, *Din cartea vieții neamului românesc*, 1942; *Rapsodia română*, 1943) și de ficțiune (*O noapte furtunoasă*, 1943; *Visul unei nopți de iarnă*, *Escadrila albă*, 1945). Filmele documentare le va semna și în calitate de regizor și scenarist, iar din rândul celor de ficțiune, *O noapte furtunoasă*, realizat de Jean Georgescu la inițiativa și sub permanenta veghe a producătorului Ion Cantacuzino, va deveni o ecranizare de referință a întregii cinematografii naționale.

Îndeosebi în câmpul istoriografiei românești de film contribuțiile sale apar ca fundamentale. Reîntors la vechile-i unelte, după aproape două decenii în care vitregia vremurilor i-a interzis accesul în câmpul literelor și al ecranului, obligându-l a nu fi altceva decât un simplu medic psihiatru (foarte apreciat de altfel și în această calitate, atât de colegi cât, mai cu seamă, de pacienți), Ion Cantacuzino găsește în sine resursele de a o lua de la capăt. La o vârstă când alții privesc îndeobște spre trecut, aidoma lui D. I. Suchianu, celălalt recunoscut senior al breslei filmologilor români, „Doctorul", se considera și se comporta și el, la revenirea în arenă de la sfârșitul anilor '60, ca „un bătrân de viitor". Grație eforturilor lui susținute și pasionate, materializate în ample studii de sinteză sau în meticuloase cercetări, istoria filmului (românesc) – preocupare practic prea puțin cunoscută și recunoscută până atunci – se constituie într-o disciplină de sine stătătoare, deprinde rigoarea și spiritul sistematic.

Creator și conducător al colectivului de istoria cinematografului din cadrul Institutului de Istoria Artei (între 1967 și până la dispariția sa fulgerătoare, la 25 iulie 1975), Ion Cantacuzino a inițiat publicarea unei ample filmografii comentate a întregii producții cinematografice naționale[2], a coordonat volume de studii de filmologie (*Contribuții la istoria cinematografiei din România 1896–1948*, 1971; *Cinematograful românesc contemporan 1949–1975*, 1976), a îngrijit și postfațat volumul de memorii al regizorului Jean Mihail (1967)[3], a redactat două admirabile minimonografii de popularizare filmică (*Momente din trecutul cinematografului românesc*, 1965; *René Clair*,

[2] Rod al colaborării dintre Arhiva Națională de Filme și colectivul de istoria cinematografiei din Institutul de Istoria Artei, filmografia adnotată a *Producției cinematografice din România* ar fi trebuit să acopere într-o primă etapă un arc de timp cuprins între 1897 și 1970, anul apariției primelor două volume semnate de Ion Cantacuzino și B. T. Rîpeanu ca principali autori. Consacrate în exclusivitate cinematografului mut (1897–1930), aceste volume oferă atât repertorierea tuturor filmelor de nonficțiune și de ficțiune produse atunci în România, cât și judicioase selecții ale ecourilor din epocă, constituindu-se astfel în instrumente de prim ordin, de care au beneficiat din plin toți cercetătorii fenomenului cinematografic autohton.

[3] Apărut în 1967, la patru ani de la moartea regizorului Jean Mihail, acest volum de memorii intitulat *Filmul românesc de altădată* s-a transformat grație eforturilor lui Ion Cantacuzino într-o adevărată istorie (nu neapărat romanțată) a cinematografului național. „În spiritul exigenței care a caracterizat strădaniile artistului, de-a lungul unei vieți închinate cu devotament cauzei filmului românesc, am considerat de datoria noastră să desăvârșim unele intenții ale manuscrisului, cu convingerea că autorul însuși ar fi făcut-o. Dând curs unei dorințe exprimate de Jean Mihail, am solicitat colaborarea avertizată a dr. Ion Cantacuzino [...]. Intervențiile s-au făcut cu grija deosebită de a respecta intențiile autorului. Contribuția noastră a constat în operațiuni de stilizare și sistematizare a materialului, în verificarea și îmbogățirea unor date și informații prin confruntare cu presa vremii și martori oculari, întocmirea filmografiei artistului. Am căutat să asigurăm, astfel, lucrării o ținută care s-o înscrie în circuitul contribuțiilor științifice preliminare elaborării unei viitoare istorii a filmului românesc", se sublinia într-o notă a redacției (București, Ed. Meridiane, redactor Cornel Cristian), ce ținea loc de prefață. În realitate Ion Cantacuzino a făcut mult mai mult decât atât. Iubirea imensă față de filmul românesc, precum și acribia sa de cercetător l-au determinat să rescrie practic capitole întregi, lesne recognoscibile din punct de vedere ideatic și stilistic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1967), a tipărit zeci şi zeci de articole, cronici, eseuri în revistele Institutului de Istoria Artei[4], precum şi în alte locuri.

Din nefericire, istovitoarea trudă din ultimul deceniu al vieţii i-a măcinat forţele; timpul nu a mai avut răbdare, nu i-a mai îngăduit nici o clipă de răgaz. Au rămas astfel pe masa de lucru a „Doctorului" multe scrieri neterminate sau doar abia schiţate. Dintre ele, cea mai mare pierdere o reprezintă, desigur, nefinalizarea *Tratatului de istorie a cinematografului din România*. Conceput ca o lucrare de ţinută academică, de mare anvergură, importanţa acestuia (evidentă în capitolele redactate de coordonator ce ne-au rămas) depăşea cu mult graniţele stricte ale devenirii filmului pe plan naţional.

Centenarul ecranului mondial din acest an, 1995, şi mai cu seamă cel de anul viitor, al cinematografului autohton, ar fi constituit desigur pentru excepţionalul om de cultură, prea devreme plecat dintre noi în urmă cu douăzeci de ani, evenimente majore pe care ar fi ştiut să le întâmpine ca nimeni altul. Căci sărbătorile artei a şaptea erau pentru Ion Cantacuzino în primul rând sărbători ale sufletului. Superba expoziţie organizată de el la cei 75 de ani ai invenţiei lui Louis Lumière mai stăruie încă şi astăzi în memoria privilegiaţilor privitori de atunci.

Dar n-a mai fost să fie. Jocul necunoscut al destinului contopeşte, uneori după propria-i voie, cea a unor specioase raţiuni, tristeţea comemorărilor cu strălucirea aniversărilor. Şi nu avem decât a spera că de acolo unde se află astăzi „Doctorul" se bucură că strădăniile sale pământene nu au fost zadarnice, că opera nu i-a fost uitată. Pentru că, „mieux vaut tard que jamais", alături de *Memoriile* sale, încredinţate cândva Arhivei Naţionale de Filme, ce vor vedea, sperăm, în sfârşit, lumina tiparului, alături de ultimul volum din filmografia adnotată a *Producţiei cinematografice din România*, şi el inedit, ce va avea, nădăjduim, o soartă similară, oferim acum cititorilor revistei „Studii şi Cercetări de Istoria Artei" – din al cărui colegiu de redacţie Ion Cantacuzino a făcut parte şi unde a publicat număr de număr între 1967 şi 1975 –, câteva pasaje dintr-o carte de film exemplară a anilor '30, practic necunoscută noilor generaţii de iubitori ai artei fără muză, cineaşti şi cinefili deopotrivă.

Uzina de basme (Bucureşti, Ed. Universala Alcalay & Co., 1935), căci despre ea este vorba, ocupă un loc aparte nu numai în ansamblul scrierilor autorului, ci şi într-un context mult mai larg, cel al gândirii româneşti despre film, în general. După *Curs de cinematograf* al lui D. I. Suchianu, apărut câţiva ani înainte (acesta având însă o deliberată structură didactică), opus-ul lui Ion Cantacuzino reprezintă cea dintâi încercare de sistematizare teoretică întreprinsă la noi de către

[4] *Grigore Brezeanu şi Leon Popescu, iniţiatori ai primelor filme artistice româneşti*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 14, 1967, nr. 1; *Producţiile Societăţii „Filmul de artă Leon Popescu"*, în ibidem, nr. 2; *Alte încercări de producţie cinematografică din anii 1912–1913*, în ibidem, 15, 1968, nr. 1; *L'Évolution historique du cinéma*, în RRHA, t. V, 1968; *Problematica istoriografiei cinematografice româneşti*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 16, 1969, nr. 1; *Raportul dintre evoluţia tehnicii şi cea a expresiei artistice în istoria filmului*, în ibidem, nr. 2; *Les recherches d'histoire du cinéma en Roumanie*, în RRHA, t. VI, 1969; *Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 17, 1970, nr. 2; *De la naissance à Bucarest d'une branche du septième art, le cinéma de recherche scientifique* în RRHA, t. VII, 1970; *Aspecte ale tematicii filmelor de ficţiune româneşti (1911–1970)*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 18, 1971, nr. 1; *Victor Ion Popa şi filmul românesc*, în ibidem, nr. 2; *Après 75 ans de cinéma*, în RRHA, t. VIII, 1971; *Critică, teorie şi creaţie în istoria filmului*, în SCIA, 19, 1972, nr. 1; *Anton C. Bottez, primul „cinematografist" român*, în ibidem, nr. 2; *Le cinéma et les archives du film*, în RRHA, t. IX, 1972, nr. 1; *Les archives de films et les recherches d'histoire du cinéma*, în ibidem, nr. 2; *Opera lui I. L. Caragiale pe ecran*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 20, 1973, nr. 1; *Le Professeur G. Marinesco et la création du cinéma de recherche scientifique médicale*, în RRHA, t. X, 1973, nr. 1; *Les aspects sociologiques du cinéma – leur évolution historique et leur étude*, în ibidem nr. 2; *Pentru o cercetare sociologică a fenomenului cinematografic românesc*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 21, 1974; *Le paysage du cinéma roumain d'aujourd'hui*, în RRHA, t. XI, 1974; *Camil Petrescu şi filmul românesc*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 22, 1975; *Introduction à l'histoire du cinéma en Roumanie (1896–1948)*, în RRHA, XII, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un cronicar de cinema profesionist. Potrivit unei scurte note finale, ideile şi materialele cărţii au fost „alese, regrupate şi reorganizate aci după norme noi şi completate cu consideraţii inedite" şi care „au fost întrebuinţate fragmentar şi parţial în articole de critică publicate în ziarul «Viitorul», în revistele «Fapta», «Excelsior», «Teatru şi cinema», «România literară», «Arta şi omul» între anii 1930–1935, precum şi în cronicile cinematografice rostite la postul Radio Bucureşti în cursul anilor 1932–1934" (p. 240).

Scrisă de un filmolog de doar 26 de ani (nicicând de atunci, în România, domeniul nu a mai fost abordat cu o asemenea maturitate de un autor atât de fraged ca vârstă), *Uzina de basme* îşi păstrează în bună parte actualitatea, graţie vigorii argumentaţiei estetice. Influenţat direct ori indirect de „poeticele" unor teoreticieni şi realizatori de marcă ai timpului, precum Delluc, B. Balász, Pudovkin ori Canudo, de la a cărui *L'usine aux images* se inspira chiar titlul, volumul lui Ion Cantacuzino se înfăţişează lipsit de orice complexe; mai mult decât atât, nu de puţine ori foarte tânărul semnatar face dovada unei fermecătoare originalităţi, elaborând cu har şi cu haz uneori, teze şi concepte ce-şi menţin încă prospeţimea şi care, cu şase decenii în urmă, se situau în avangarda publicisticii de film româneşti şi europene.

Încrezător în menirea primordială a criticului de cinema, anume aceea de educator avizat al marelui public, Ion Cantacuzino devine un susţinător înfocat al filmului ca operă de artă, adică „artă bazată exclusiv pe imagine, în care ce se petrece nu interesează, ce vezi este totul" (p. 53), „artă de reducere la esenţial şi nu de dezvoltare inutilă" (p. 68) sau „artă de discreţie şi reţinere, în care obiectivul subliniază şi nu actorul" (p. 143). Anticipând parcă unele din spusele lui André Bazin, tânărul filmolog român de odinioară discerne cu pertinenţă trăsăturile definitorii ce concură la înfăptuirea sintezei filmice: „Imaginea", „Regizorul", „Scenariul", „Actorul" constituie capitole esenţiale ale *Uzinei*...

Întreaga carte e străbătută de neţărmurita pasiune a autorului faţă de obiectul său de studiu; o pasiune extrem de benefică, însă, ce nu întunecă judecăţile de valoare, deopotrivă foarte personale şi foarte sprijinite pe lecturi solid asimilate. Consideraţiile sale sunt suple şi concise, dovedind un instinct sigur în decelarea valorilor. „Chaplin îi dăduse (cinematografului) adâncime de gândire şi lirism al individualităţii. Griffith îi descoperise virtualităţile amănuntului, Gance lirismul situaţiei, Lang, Mille, Eisenstein şi alţii lirismul massei, Murnau, Vidor, Lubitsch, Feyder şi alţii încă îi aduseseră fiecare contribuţia lor îmbogăţitoare" (p. 59).

Psihologul şi medicul psihiatru Ion Cantacuzino era preocupat cu precădere de descifrarea „realităţile psihologice a cinematografului", de „rolul social exercitat de cinematograf, graţie nemărginitei sale puteri de influenţă asupra publicului" (p.14), după opinia lui „uzinele de creat filme fiind de fapt uzinele în care se creează mentalitatea şi se modelează sufletul omului de mâine" (p. 16). Istoricul de artă şi esteticianul se arăta îndeobşte interesat de curentele şi de şcolile cinematografice ale epocii (filmul german, filmul american, filmul rusesc), de categoriile sau „formulele" curente (filmele documentare, filmele de război, filmele poliţiste, filmele de groază etc., etc.), de asemănările şi deosebirile dintre film şi teatru ori dintre film şi literatură, de marile figuri ale ecranului mondial, în frunte cu cel mai bun dintre cei buni: Charlie Chaplin.

Evident, marea sa iubire de mai târziu, filmul românesc, îi ocupa încă de pe atunci inima şi gândurile. Ultimele aliniate ale *Uzinei de basme* erau închinate propăşirii acestuia, adică tocmai acelui mult aşteptat cinematograf naţional al viitorului şi celor chemaţi să-l înfăptuiască, ce trebuiau, după opinia vizionarului teoretician, ca niciodată „să nu uite că cinematograful e instrumentul ideal pentru a concretiza, în imagini, lumea fantastică şi minunată a basmelor noastre şi viaţa de basm a munţilor, a apelor şi a plaiurilor noastre" (p. 238).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UZINA DE BASME...an 100

Estetica cinematografului

O artă nu există de sine stătătoare, decât atunci când îşi realizează operele prin mijloace aparte, proprii numai ei, folosindu-se de un alfabet de semne care să-i aparţină şi de mijloace care să o caracterizeze. Orice este mijloc împrumutat altei arte scade valoarea operei realizate cu ajutorul său, dând un produs hibrid şi o emoţie falsă.

E poate inutil să mai demonstrăm calitatea cinematografului de a fi o artă, – adică o modalitate de exprimare şi de transpunere pe un portativ ideal a realităţilor existenţei şi caracterelor de adâncă umanitate ale momentelor ei. Artă, – adică un mijloc de a ne depăşi, de a retrăi în alte forme şi aspecte ideale. Vom face totuşi această demonstraţie.

Că în cinematograf regăsim caracterele îndeobşte atribuite operei de artă, ne-o arată o analiză cât de sumară.

Faptul de observaţie a vieţii, care serveşte operei de artă ca punct de plecare speculabil, se regăseşte în cinematograf ca şi în tot ceea ce este creaţiune artistică. Mai mult decât oricare, cinematograful e aproape de realitatea vieţii.

În prezentarea vieţii se cere însă operei de artă o potenţare a caracteristicului din ea.

Dar nici o reprezentare a unui fapt de viaţă, nici o analiză psihologică oricât de ascuţită, nu va putea înfăţişa atât de veridic, atât de puternic, atât de caracteristic, ceea ce face esenţa lui, cum îşi poate permite să o facă cinematograful.

Şi astfel opera de artă cinematografică se depărtează de simpla copie a vieţii şi mărturiseşte prezenţa imaginaţiei creatoare.

Iar prezenţa aceasta se numără între caracterele cerute operei de artă.

Tot astfel cinematograful presupune o armonioasă construcţie, o echilibrată ordonare a mijloacelor sale de expresie, graţie unui fir director care îi e comun cu muzica, dar comun nu ca un împrumut, ci în virtutea unei înrudiri organice, aceea a ritmului sunetelor – bază a muzicei –, cu ritmul imaginilor, – baza cinematografiei.

Muzica e mişcarea sonoră, cinematograful, mişcarea vizuală. Esenţa mişcării fiind ritmul, înrudirea apare evidentă. De aci, intervenţia în compunerea unui film, în ceea ce se numeşte decupajul şi montajul său, a aceloraşi reguli cărora se supune şi o compoziţie muzicală. Teme expuse, reluate, suprapuse, variaţiuni, fugi, un întreg contrapunct vizual stă la îndemâna cinematografului ca să poată exprima ceea ce obiectivul vede în mersul lui prin lume.

Prin aceste mijloace atât de variate, prin gama lui atât de întinsă, cinematograful e cel dintâi capabil să realizeze visul lui Baudelaire: „...miracolul unei proze poetice, muzicală... destul de mlădioasă şi destul de aspră, ca să se adapteze mişcărilor lirice ale sufletului, unduirilor visării, tresăririlor conştiinţei". Ceea ce literatura cu nici unul din procedeele sale, fie suprarealismul lui Breton, fie monologul interior al lui James Joyce, nu se ştie dacă va izbuti vreodată, cinematografului îi stă la îndemână.

Obiectivul descoperă în lume perspective noi, pline de mari şi nebănuite înţelesuri. El ne permite să stabilim alte raporturi între lucrurile care ne înconjoară şi din realitatea crudă soarbe esenţa ei adâncă, transformând viaţa din jur într-o nesfârşită şi fantasmagorică feerie.

Ceea ce înseamnă că ne transpune în plin adânc al realităţii şi chiar într-o nouă realitate, creată de el, îngăduindu-ne o apropiere de ea, o simpatie, o intuire, o „însimţire" a ei, mai uşoară în cazul cinematografului decât, poate, în cazul oricărei alte arte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este prezenţa în cinematograf a caracterului de intuire prin simpatie emoţională, cerut oricărei opere de artă.

Cinematograful cuprinde astfel, punct cu punct, toate caracteristicile pe care le-am putea releva în opera de artă. Cred, mai mult, că reprezintă în mod ideal definiţia pe care teoricieni feluriţi au dat-o operei de artă, căci însumează toate elementele cardinale ale acestor definiţii.

Avem de a face aşadar cu o artă. Dar este o artă autonomă?

Şi aici răspunsul e afirmativ. Căci cinematograful realizează caracterele operei artistice prin mijloace proprii, întrebuinţând adică un alfabet de semne unitar, care îl situează ca o artă autonomă şi nu ca un succedant minor al altei arte.

Realitatea transpusă în imagini cu ajutorul vorbelor a dat literatura. Mişcarea liniilor şi atitudinea au născut dansul. Linia fixă şi culoarea au izvodit pictura. Din proporţii armonioase şi jocul suprafeţelor s-a creat arhitectura. Îmbinarea sunetelor a scornit muzica. Pus în slujba adoraţiei sacre, dansul s-a întovărăşit cu vorba şi a dat ceea ce mai târziu trebuia să devie teatrul: amestec de atitudine, mişcare şi cuvânt.

Cercul era închis. Ascensiunea formelor dobândite începea.

Pentru ca o nouă formă de artă să ia naştere trebuia găsit un nou mijloc de expresiune. E ceea ce s-a petrecut când, într-o cutie întunecoasă, o peliculă sensibilă a fost în stare să prindă lumina şi umbra, în jocul lor mişcător.

Cinematograful este arta mişcării imaginilor. Cu alte cuvinte a luminei şi umbrei în mişcare. Acesta ar fi aspectul său autonom. Dar n-a fost totdeauna aşa. Datorită inferiorităţii tehnice, cinematograful n-a apărut de la început dotat prin aceasta cu caractere estetice aparte. A apărut mai degrabă ca un teatru fără vorbe; s-a făcut greşala de a alerga dintru întâi la ceea ce le deosebea brutal, la prima vedere. Una beneficiază de vorbă, cealaltă nu. Şi trebuie să scrie ceea ce vrea să spuie. De aci s-a ajuns la formula, prea mult întrebuinţată, „arta mută".

Greşala aceasta a dat un rod nefericit. A făcut ca să trăiască doar pe dulcea iluzie a acestei deosebiri, fără a căuta să se accentueze pe celelalte atribute proprii şi caracteristice artei mute.

Rezultatul a fost o tendinţă de asimilare totală cu teatrul, cu tehnica, aparenţa, subiectele sale. Un teatru mut, decupat în zeci şi sute de tablouri.

Eroarea aceasta ar fi putut să-i fie fatală. Căci cinematograful îşi avea calea lui ca artă proprie, dictată de mijloacele sale particulare. Accentuând asupra lor şi numai asupra a ceea ce au particular, putea trăi ca artă aparte. Căutând să se asimileze teatrului devenea un gen al lui, inferior, o imitaţie, teatrul rămânând, totuşi, forma pură de expresie a genului.

S-au găsit însă şi spirite destul de luminate care să priceapă că cinematograful nu trebuia să caute să-şi adapteze metode străine esenţei lui, care au înţeles că alta e calea pe care el trebuie să năzuiască.

S-a văzut că obiectivul de cinematograf se bucură de viaţă proprie şi că viziunea cinematografică, imaginea prin ea însăşi, e dotată cu o putere de emotivitate care nu îşi are echivalent în nici o altă artă.

Viaţă exprimată prin mişcarea luminei. Poezia imaginei prinsă în ceea ce are mai caracteristic. Ritmul intim al mişcării ei. Iată caracterele definitorii ale artei ecranului.

Mijloacele sale de exprimare sunt deci lumina şi umbra, efectele realizate din mişcarea lor şi subliniate prin aportul muzicii, al sunetului şi al tăcerii. Câmpul cinematografului este format din ceea ce în natură este împletire de umbră şi lumină, de sunete şi pauze, din ceea ce în viaţă este mişcare, dinamism.

(pag. 18–22)

Imaginea

Cinematograful porneşte de la viziunea lumii. El se bizuie exclusiv pe imagine [...].

Se înţelege că, pentru a păstra cinematografului caracterul său de artă autonomă, imaginile unui film vor trebui să fie concepute în mişcare şi nu static. Vor fi imagini dinamice şi nu plastice. Prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceasta ecranul depăşeşte pictura şi se diferenţiază de ea. Tot astfel, imaginile cinematografice vor trebui să fie un scop şi nu un mijloc. Prin aceasta, ele depăşesc „ilustraţiunea", căci nu importă ce reprezintă, ci cum reprezintă.

Concepută ca un element nud, imaginea este un simplu document. O intuiţie oferită conştiinţei. Simplă fotografie în mişcare. O posibilitate de cunoaştere. Nu însă cinematograf, adică izvor de emoţie.

Pentru a deveni aceasta trebuie ca imaginea să fie interpretată. Opera de interpretare se poate săvârşi în două moduri, după cum imaginea îşi păstrează caracterul de document – adică nu încetează de a reprezenta realitatea reală – sau pierde acest caracter devenind halucinaţie, adică transcriind o realitate fictivă, operă a imaginaţiei creatoare.

Vom admite deci două feluri de a concepe cinematograful. Cel dintâi porneşte de la document şi rămâne în cadrul realismului. Cel de al doilea porneşte de la halucinaţie şi caută să atingă domeniul fantasticului [...].

Cunosc un singur exemplu de încercare de a îmbina cele două maniere: este exemplul lui Chaplin, care în mai multe filme, cu tenacitatea unei obsesii, a introdus momente de „vis", prin a căror tratare intercala – în cuprinsul unui film realizat după concepţia dintâi –, episoade coborâte de-a dreptul din cea de a doua concepţie. Poate că cititorul îşi mai aduce aminte, între altele, de visul din *The Kid* [...].

(pag. 27–28)

Scenariul

Ce rol are, acum, scenariul unui film? Pornind de la premisa imaginei ca esenţă a cinematografului-artă, cel mai bun scenariu va fi acela care va prilejui, în mod cât mai firesc, cât mai multe imagini semnificative. Deci, într-un scenariu nu importă cantitatea sau gravitatea lucrurilor ce se petrec, ci dacă imaginile prilejuite de aceste lucruri sunt expresive ca atare. Valoarea cinematografică a unui scenariu se arată a fi în raport invers cu valoarea lui literară sau dramatică. În orice caz, nu neapărat legate [...].

Filmul este o artă bazată exclusiv pe imagine. Ce se petrece nu interesează, ce vezi este totul. Un gest poate să nu aibe nici un rost şi nici un scop în film, adică să nu fie prins în şirul desfăşurării unei acţiuni sau unei intrigi şi totuşi să fie mai emoţionant şi să aibe mai mult înţeles sufletesc decât oricare altul [...].

Ceea ce este incontestabil este că în cinematograf ca şi în orice domeniu al artei, fie el teatru, roman sau altcum, un personaj nu emoţionează, nu poartă asupra publicului, nu închide virtualităţi, dacă este o simplă entitate, o schemă abstractă şi goală [...].

Concluzia logică a acestui mic raţionament: prefer personajul-om, personajului-entitate. Şi în dosul omului din personaj vreau să văd un sentiment uman, care numai acela (nu şi personajul) să reprezinte un element ce poate fi schematizat, adică valorificat în ordinea generalului.

(pag. 50, 53)

Charlie Chaplin

[...] Charlie nu este nimic, n-are pe nimeni. Nici o dată de stare civilă nu vine să-l individualizeze, să-l încarce. Faptele sale nu sunt voite de el, ci izvorăsc prin contactul existenţei sale interioare cu exteriorul. Reacţiunile sunt, însă, evident, de ordin exterior. De aci, rezultatul rar ca aceste reacţiuni

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

exterioare capătă pentru Charlie o semnificaţie interioară. Rezultat: faptele, în filmele lui, devin emoţie. Dar nu toate, ci numai acelea care parvin să mişte impasibilitatea structurii sale interioare, să intre în el, să răzbească până la sufletul lui.

Charlie e inert pentru lumea exterioară. Este tipul omului interiorizat. Al visătorului, al poetului. Viaţa este realitatea lui interioară şi nimic mai mult. Universul lui e universul visului. Fixat în reverie. Un mistic al ei [...].

Dezmembrarea logicei prin intruziunea fanteziei lui de visător se operează nu numai asupra faptelor sale, dar şi asupra lucrurilor care îl înconjoară şi care, sub mâna lui, îmbracă aspecte noi şi destinaţii neaşteptate, contradictorii, ce nasc râsul, dar descind de-a dreptul din caracterul lui. Aşa este în *City Lights* fluerul pe care îl înghite şi care subliniază sughiţul său, făcând pe Charlie să fie, încă o dată şi fără voia lui, duşmanul convenţiilor. Aşa e automobilul milionarului, pe care altul l-ar fura, dar pe care Chaplin îl întrebuinţează ca să vâneze un muc de ţigară. Aşa sunt serpentinele pe care Charlie le mestecă în convingerea că sunt macaroane, fără să se gândească la contactul acestui element de realitate, să-şi părăsească visul [...].

Comicul chaplinesc îşi găseşte încă un izvor în procesul de cunoaştere absolut special al personajului. Intelectul lui Charlie fiind în funcţie de fantezia lui, de visul lui, rezultă o stare de nefixare a atenţiunei asupra lumii din jur care, prin contrast, îl aduce într-o stare de perpetuă disponibilitate. În sensul că atunci când lumea exterioară, prin consonanţă cu jocul fanteziei sale, pătrunde brusc în complexul vieţii sale, atrage atenţia sa, atunci fiecare detaliu al vieţii, în aparenţă insinifiant, se hipertrofiază pentru el până la proporţii neobişnuite.

De aceea Charlie nu poate resimţi mari pasiuni. Torentul lor ar căpăta la el un aspect vulcanic, ar deveni un cataclism în care el, cel dintâi, ar fi înghiţit. Pornirile lui sunt totdeauna fără importanţă, chiar dragostea lui se aşează la periferia pasiunii, e ca un joc de copil [...].

Servindu-se de datele cele mai amare ale vieţii: iubirea neîmpărtăşită, foamea, durerea fizică, ridicolul, neînţelegerea, Chaplin parvine nu numai să te facă să râzi de ele, dar pune în valoare, simultan, ca într-un tablou ordonat pe planuri multiple, spre obţinerea unui efect de cât mai puternică intensitate, toată gama sentimentelor şi toată variaţia atitudinilor pe care o împrejurare vitală le închide în sine şi în raportul său cu oamenii ce o trăiesc. Bogăţia unei scene din Chaplin constă tocmai în această vecinătate a tragicului, a umorului, a bufonadei, a melancoliei, a dorinţei, a sarcasmului [...].

(pag. 178, 179, 182, 183)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

L-AM CUNOSCUT PE LUCIAN BLAGA

de GHEORGHE FIRCA

Deşi foarte tineri, ne consideram – şi poate chiar eram – o parte a unei întregi conştiinţe simţindu-se zdrobită sub apăsarea stalinismului „triumfător". În jurul nostru teroarea, sub toate formele ei fizice, psihice, sociale şi ideologice, îşi întindea tentaculele. Nu exista zi de la Dumnezeu să nu-ţi ajungă, şoptită cu teamă, vestea unei noi arestări, a deportărilor (endemice pentru Banatul meu natal), a desfiinţării vreunei instituţii „burgheze", a „deblocării" unor incomode cadre militare, funcţionăreşti şi, nu în ultimul rând, intelectuale. Moartea lui Stalin a schimbat într-o prea mică măsură o situaţie ce avea să se perpetueze, în aceleaşi forme aberante, încă mulţi ani.

Eram un grup de colegi de la Liceul „Clasic" din Timişoara, rămaşi definitiv prieteni (Livius Ciocârlie, viitorul critic şi scriitor, Roman Cotoşman, viitorul pictor, Dorin Sarafoleanu, viitorul medic, Ervin Acél şi cu mine, decişi a deveni muzicieni), grup sudat prin unele afinităţi de ordin cultural şi artistic. Aceste afinităţi îmi par şi astăzi a fi fost organice, chiar dacă în ochii altora dintre cei de-o seamă cu noi ele păreau să trădeze o atitudine snoabă sau elitistă, cu atât mai mult cu cât, fiecare în parte şi toţi împreună, nu participam decât întâmplător la fireştile amuzamente ale vârstei. Dar era oare întreaga noastră generaţie dedată petrecerilor fără griji? Cred că nu, căci fără excepţie resimţeam adversitatea vremurilor, cenuşiul lor, ne izbeam de mulţimea opreliştilor, ne dedublam dramatic, conformându-ne involuntar crescândei autocenzuri.

Situaţia era de asemenea natură, trebuie să recunosc, de a nu ne fi lăsat răpiţi pe de-a-ntregul de preocupările noastre culturale. Destinul nostru, ca naţie, ne interesa în egală măsură. Căutam astfel argumentul moral-istoric al posibilei noastre rezistenţe la comunismul ce mina şi submina tot ceea ce se înfăptuise anterior acestui moment, inclusiv în planul normalităţii, ca şi al maturităţii şi modernităţii culturale, în lumina unei „dimensiuni româneşti a existenţei". Era o dimensiune pe care mai mult o intuiam (din observaţiile noastre ori din dezvăluiri datorate părinţilor noştri), nebănuind măcar realitatea şi oportunitatea acestei deja lansate sintagme a lui Mircea Vulcănescu. Desigur, un sprijin livresc pentru formarea unei opinii în materie ne era indispensabil. Din păcate el era mai mult decât lacunar. Eu însumi citisem un pasiune doar două lucrări: *Schimbarea la faţă a României* de Emil Cioran şi *Spaţiul mioritic* de Lucian Blaga. Ele erau pentru mine dar şi pentru prietenii mei reperele ideologice la care apelam ori de câte ori supuneam destinul românescului unui juvenil dar sever examen. Necruţătoare şi amară, scrierea lui Cioran se „reactualiza" în ochii noştri prin puterea ei de denunţare a păcatelor originare ale naţiei, păcate devenite încă mai vizibile în cedările vinovate faţă de pericolele ce pândeau atunci aceeaşi naţie rămasă veşnic nepregătită la presiunile istoriei. Deşi melancolic şi aparent îndoielnic sub raportul unui la fel de adânc înrădăcinat fatalism, versul lui Blaga „Venit-am în lume pe

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, p. 81–85, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

punţi de baladă" îşi găsea totuşi o compensare încurajatoare în ceea ce, prin alchimia teoreticului, acelaşi Lucian Blaga reuşea, transmutând baladescul în orizont stilistic (mioriticul). Şi aceasta nu numai ca justificare a unor morfologii culturare anistorice ci şi a unor atitudini de viaţă inconfundabile, capabile a birui conjuncturalul. Era vorba, deci, de acel specific al nostru pe care cu atâta ardoare, uneori dramatrică dar responsabilă, l-au urmărit generaţiile răgazului interbelic. Atitudinea acestor generaţii ne apărea ca fiind, pe mai departe, o obligaţie.

Au venit anii de studii universitare, ani în care, prin forţa lucrurilor, grupul s-a dispersat. Ne întâlneam doar cei ce am ales Bucureştiul ca teatru de desfăşurare a instrucţiei „specializate": Ciocârlie şi cu mine şi, mai apoi, Acél. Vacanţele la Timişoara adunau întreg grupul doar pentru scurt timp. Pe Blaga îl purtam în suflet, aprofundându-i poezia, dramaturgia şi, în oarecare măsură, opera filosofică (îmi completasem prin noi lecturi informaţia: întreaga *Trilogie a culturii*, *Diferenţialele divine*, *Eonul dogmatic*). Nu atât speculaţia teoretică, solicitată de preocupările mele muzicologice, îşi găsea în acea fază un sprijin în opera blagiană, ci compoziţia, ce mă atrăgea pe atunci în egală măsură. Era pentru mine, ca şi pentru câţiva alţi muzicieni, ce nu îndrăzneam încă să ne manifestăm deschis admiraţia faţă de universul poetului, un pol de atracţie ideatică şi stilistică. Blaga devenise deopotrivă un exponent al autohtoniei şi al unei poziţii artistice de o fascinantă actualitate, cel care, recurgând la adâncimi verificabile şi verificate prin chiar insondabilul lor, adusese autenticităţii un cuvenit elogiu. Cum aflasem de marginalizarea şi aproape eliminarea sa din viaţa publică (din cea universitară în orice caz, căci ştiam la acea vreme, prin informaţii oarecum distorsionate dar nu cu totul lipsite de temei, că i se „rezervase" un simplu post de bibliotecar), plutea cu privire la persoana sa un aer de mister. Eram obsedat tot mai mult de îndemnul de a-l întâlni pe acest ctitor al gândirii moderne interbelice. Mi se părea a fi o şansă pentru mine unică, pe care nu aveam dreptul să o ratez...

M-am hotărât în sfârşit şi, în vacanţa „de primăvară" a anului 1957, pe care o petrecem la părinţii mei, la Timişoara, am pornit spre Cluj. Cu sprijinul verişoarelor mele de acolo, studente şi ele în reputatul centru transilvan, am ticluit deîndată, într-un desăvârşit spirit de conspirativitate, întâlnirea. În lumea destul de mică, fie ea şi pentru un oraş cum e Clujul, o lume a unei intelectualităţi totodată selecte şi solidare, a fost rapid posibilă aranjarea întâlnirii. Trebuie să recunosc că, apelându-se la Doamna Blaga, perceperea pur feminină a oportunităţilor moral-afective şi-a dovedit eficienţa, mai presus chiar de numita solidaritate intelectuală. Plin de emoţii, chiar îngrijorat de felul în care se vor desfăşura evenimentele, cunoscându-mi timiditatea ce nu mi-a fost de puţine ori potrivnică, mă simţeam golit de orice idee. Nu aveam propriu-zis nici un „program" teoretic, sâcâit fiind totodată de precaritatea pregătirii mele în această direcţie. Mai purtam cu mine apoi şi zbaterile, frământările mele de muzician, contingente în primul rând cu o gândire artistică forţamente circumscrisă şi pragmatică. Îl vor interesa pe Blaga astfel de lucruri?

Într-o dimineaţă am pornit-o de unul singur spre locuinţa sa, nu înainte însă de a-mi fi fixat bine în minte traseul de urmat. „Călcam lin pe străzi" unde, prin curţi, se profilau siluete hieratice, desenate parcă de un Demian, iar îngeri îmi păreau că „ară curţile omului". Vraja se rupe; am ajuns în faţa vilei din strada Martinuzzi. După ce sun la uşă, cu cea mai mare emoţie acum, se iveşte în prag o zveltă siluetă feminină. Un chip frumos arborează pentru mine un zâmbet cald. Era Doamna Cornelia Blaga. Neştiutor îndeobşte într-ale mondenităţilor, aveam să aflu mai târziu că, de fapt, Doamna Blaga era sora lui Tiberiu Brediceanu, amănunt ce mi-ar fi servit atunci ca dublu atù: de bănăţean şi de muzician. Abia după ce i-am cunoscut personal pe Tiberiu şi pe Mihai Brediceanu, am descifrat în trăsăturile acelei distinse doamne, ce-mi rămăseseră întipărite în memorie, un inconfundabil aer de familie. Încă din vestibul mi-a şoptit că „Maestrul a fost foarte impresionat că un tânăr doreşte să-l cunoască".

Am pătruns într-un salon ce degaja o atmosferă de intimitate, fiindu-mi familiar inclusiv acel decor tipic pentru intelectualul ardelean: mobilă Biedermeier, cănceele săsăşti tronând pe o comodă, iar, pe pereţi, icoanele pe sticlă.

Poate că figura Maestrului nu-mi era cu totul străină, date fiind unele fotografii ce le văzusem reproduse prin cărţi şi reviste. De astă dată mă impresionau însă un ce olimpian, pe care fotografiile nu-l puteau reda, o privire adâncă, şevelura sa încă bogată, dar care, cu trecerea anilor, făcea loc acum

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unei frunţi şi mai expresive. (Involuntar, văzând „croiala" de acest fel a podoabei capilare pe fruntea generaoasă, mi se impunea apropierea de figura altui maestru ardelean, Sigismund Toduţă, cel care, ca printr-o „afinitate electivă", dublată de una spirituală, a sondat muzicalmente, şi fără încetare, universul blagian...).

„Eşti bănăţean, am înţeles, şi student la conservator". Remarca părea lămuritoare mai mult pentru sine şi nu făcută să mă lansez în destăinuiri pe acest făgaş. Am luat-o imediat şi ca dovada unei fraternităţi transilvano-bănăţene, obişnuită la cei „de dincolo", venind oricum ca o încurajatoare invitaţie de a comunica. Şi totuşi simţeam că e mai mult decât atât. În memoria sa se perindau probabl icoane ale legăturilor sale cu Banatul, ca şi reflecţiile sale asupra „barocului folclorului bănăţean". Era cadrul firesc pentru un om al conceptelor în care, tipologic, să mă plaseze. Mai adecvata explicaţie mi-a venit, fireşte, peste ani, aflând ceva din preocupările lui Lucian Blaga în această direcţie.

Cred că aş fi fost incapabil să mă avânt în orice fel de discuţie dacă în atitudinea sa nu aş fi simţit o permanentă solicitudine şi dacă el nu ar fi intervenit prin unele întrebări pline de tact. Cu încordare şi stânjeneală, treptat risipite, am început să-i spun despre preocupările mele, despre credinţa generaţiei tinere în necesitatea reînnodării legăturilor cu momentul de vârf al culturii româneşti din interbelic. Continuând tot ceea ce rămânea valabil din acea perioadă, şi în primul rând personalitatea stilistică a artei (muzicale) româneşti, ce a ştiut să găsească în folclor temeiuri de originalitate, filtrând şi sublimând acele date profunde ce atestă un spaţiu sufletesc unic, o „matcă stilistică" (poate că am făcut şi o aluzie la plaiul mioritic, cu inconfundabila-i succesiune deal-vale, adăugând, pe de altă parte, şi unele dintre observaţiile mele potrivit cărora melodia ancestrală are un profil permanent descendent, ca în melodia elină – „harul ce coboară"), ţelul nostru trebuie să fie nu doar acela al găsirii unui ton inconfundabil ci şi al reinstalării în contemporaneitate.

În faţa acestei tirade mai mult sau mai puţin coerente, intervenţia sa a sunat sentenţios: „Eşti pe linie blagiană!"

Am resimţit un mic şoc. Cum, nimic din ceea ce explicasem şi aplicasem la muzică nu purta amprenta unei interpretări personale şi adecvate? Poate că această latură, a muzicalului, îl mişca mai puţin, îmi ziceam. În realitate însă, tot ce ţinea de teoria spaţiului mioritic – de altfel singurul meu „punct cardinal" estetic – era expus într-un mod destul de elementar şi fără nuanţări în sine, ceea ce nu avea darul de a mă situa pe poziţia unui partener egal de discuţie... Reacţia profesorală a Maestrului era, deci, justificată iar, în faţa acesteia, infatuarea juvenilă nevoită să cedeze. Cu toate acestea, mă simţeam puţin în postura lui Eckermann, constrâns să repete, atunci când, supus, nu-l asculta, ideile lui Goethe. Din nu puţine dintre dialogurile lor reiese că Eckermann era lăudat pentru sârguinţa cu care aceste idei erau asimilate dar sancţionat ori de câte ori schiţa o cât de mică îndoială cu privire la una ori alta dintre opinii sau teorii (vezi, cea a culorilor, pe care, în ciuda acumulării punctelor ei slabe, Titanul de la Weimar se încăpăţâna a şi-o susţine). Este poate firesc ca, la vârsta împlinirilor, orice gânditor, orice creator să-şi verifice mai curând reverberaţiile şi reculul neabătut al convingerilor sale într-un subiect onest decât să asiste la „continuarea" lor, făcută cea din urmă chiar cu cea mai bună credinţă dar la un de neevitat nivel epigonist sau vulgarizator. Cum ar fi privit oare Lucian Blaga la proliferarea, începând cu anii '60, a „mioritismelor" în diversele gestualităţi artistice (şi nu în ultimul rând muzicale), la confiscarea conceptelor sale în folosul a tot felul de prestaţii protocroniste, realizate mai ales la comandă?

Discuţia s-a lansat, cu toate acestea, şi în direcţia muzicii, Maestrul interesându-se de peisajul componistic românesc al momentului. I-am evocat ca urmare pe compozitorii de marcă, atât pe cei afirmaţi în perioada dintre războaie cât şi pe cei „intraţi în scenă" ulterior, pe toţi cei care, pentru noi, interveneau în peisajul artistic cu „greutatea" operei lor, făcând, în cele mai multe din cazuri, proba unor reuşite indiscutabile în direcţia unei modernităţi fericit corelate cu specificitatea stilistică. Or, această optică ne apărea cu atât mai atrăgătoare şi mai îndreptăţită cu cât felurite scenarii oficiale încercau ocultarea ori chiar „punerea la zid" a unora dintre lucrări sau întregi perioade din „trecutul decadent" al aceloraşi compozitori. Dintre numele pomenite i-a atras atenţia acela al lui Tudor Ciortea,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mult prețuitul meu profesor de la Conservatorul bucureștean. Îmi spunea că i se pare un creator atras mai mult de latura formală a muzicii și, de aici, modernitatea (prea) manifestă a scrisului său. Am meditat în decursul anilor la această părere, fiind evident faptul că din cunoașterea, câtă o fi fost ea, a muzicii lui Tudor Ciortea (într-o perioadă brașoveană, în care cei doi artiști probabil s-au întâlnit), Lucian Blaga nu a reținut tocmai accentele mai curând tradiționale și naționale ale stilului compozitorului, fie el și pigmentat cu unele tente impresioniste. Abia după vreun deceniu și jumătate Tudor Ciortea avea să-și afirme cu adevărat opțiunea pentru o mai radicală afiliere la unele principii și tehnici contemporane (inclusiv pe temeiul versului blagian) . Îmi ziceam că, asemeni multora dintre intelectualii noștri, Lucian Blaga, atât de deschis, de pildă, la expresionismul literar sau cel al artelor frumoase – ca „stil al năzuințelor spre absolut" –, nu avea destule tangențe cu muzica, pentru a accepta „radicalitatea" modernistă și în acest din urmă domeniu. Aveam însă să mă înșel, măcar în parte și chiar cu prilejul acestei întâlniri.

Obstinat în a arăta în ce măsură colegii mei de generație își trasaseră drumul noii modernități pornind de la cunoașterea curentelor de după 1950, am subliniat totodată necesitatea luării ca suport al unei autohtonii profunde înfăptuirile stilistic-gramaticale ale unor Béla Bartók și George Enescu. Cunoscut mai bine imediat după război, Bartók a fost urmat de mulți dintre tineri în direcția forjării unui limbaj actual, pornind de la folclorul autentic și extrăgând din acesta adevărate esențe. Se profila astfel nu numai șansa ineditului într-o cultură ce mizase precumpănitor pe rădăcinile sale occidentale ci și aceea de a reformula un întreg limbaj ce nu putea fi decât modern în sine. George Enescu a intrat, paradoxal, mai târziu în conștiința noii generații, creația sa de maturitate constituind, prin compensare, o adevărată revelație. I-am relatat că, asistând la un cerc de studii muzicologice de la facultatea noastră, un tânăr compozitor și remarcabil teoretician, Ștefan Niculescu, ne-a entuziasmat prin tezele sale privitoare la noutatea neîndoielnică, cu toate că nemanifestă dar de profundă originalitate și cu mari șanse de viitor, a operei târzii enesciene, așa cum apare aceasta în *Simfonia de cameră*. Impunerea unei ritmici libere (*rubato*), ce se revendică din genurile folclorice improvizatorice și, în special, din doină (doinirea fiind o transfigurare artistică emblematică a sentimentului de dor și icoana spațiului nostru specific), ca și a unei polifonii continue, cu totul speciale, eterofonia, ce multiplică datul fundamental al monodiei ancestrale sunt numai câteva dintre revelațiile acelui comentariu al lui Ștefan Niculescu ce avea să aibă o considerabilă înrâurire asupra gândirii aplicate și speculative a muzicienilor de la noi. Mi s-a părut că mă ascultase cu destul interes, dar discuția, îmi dădea seama, nu putea oricum să continue pe niște coordonate atât de specioase. vădind că i-au atras atenția, cum era și firesc, aserțiunile mele cu privire la locul privilegiat pe care-l ocupau în convingerile noastre artistice Bartók și Enescu, a făcut surprinzătoarele observații: „Cu tot atașamentul sincer al lui Béla Bartók față de folclorul românesc [atitudine pe care, la vremea respectivă, a considerat-o ca fiind benefică – n.n.], muzica sa se înscrie fatalmente într-o albie stilistică maghiară. Cu totul altfel îmi apare muzica lui Enescu. Iată, am ascultat de curând la radio un concert cu muzica sa [este vorba de concertul, din 18 august 1956, dirijat de Constantin Silvestri la Ateneul Român, cu program integral enescian – n.n.]. Erau acolo niște fragmente din *Oedip*, ce mi-au sugerat o stare de vis, de arhaitate, unele sunete de bucium [decodare metaforică, pentru mine deplin acceptabilă, traducând în acest mod o structuralitate naturală și de primordialitate a muzicii – n.n.] care, indiferent dacă au sau nu vreo legătură cu folclorul, situează această artă într-o zonă sufletească și a stilului inconfundabile și pe care le simțim ca fiind ale noastre". Departajările între matricile creatoare ale celor doi autori erau cât se poate de tranșante și operate, firește, în conformitate cu propriul sistem estetic. Părea că situarea datului artistic real era și apriorică și inflexibilă. Cu toate acestea, nu mai există acum nici un dubiu că percepția modernului, mai ales în cazul lui Enescu, era, chiar dacă bazată pe impresie și intuiție, una activă și permanent deschisă.

Nu-mi mai amintesc cu precizie cum s-a întâmplat că, revenind asupra năzuințelor noastre, ale celor tineri, i-am relatat că astfel de idei erau adesea dezbătute în familia mea. Tatăl meu, care trăise idealul interbelic al afirmării pe toate planurile a „sufletului național", mai beneficiase și de împrejurarea de a fi fost student al lui Nichifor Crainic la Facultatea de Teologie din București. Ideile lui Crainic mi-au fost astfel transmise în chip mediat (căci, repet, în condițiile pauperei mele informări, nu-i citisem

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nici *Nostalgia paradisului* şi nici *Puncte cardinale în haos*). Cele spuse, l-au determinat pe Lucian Blaga să facă o dezvăluire, pe care o considera neîndoios oportună pentru cineva ce nu cunoscuse realitatea şi evenimentele de odinioară (ce duseseră, se ştie, la polemici şi chiar la ruperea lui Blaga de mişcarea de la „Gândirea"), şi anume: „Filosofia are propriile sale exigenţe şi nu are a se confunda cu teologia; o teorie estetică trebuie să fie autonomă, având alte puncte de pornire şi altă finalitate" decât orice alt demers făcut sub semnul dogmei. Cântărind bine poziţia lui Blaga, neignorând nici latura de spiritualitate (şi nu în ultimul rând ortodoxă), asumată în *Eonul dogmatic, Diferenţialele divine* şi chiar în *Trilogia culturii*, a trebuit să recunosc că, în sistemul său filosofic, cunoaşterea este în egală măsură revelată şi raţională, ceea ce îi asigură, în ciuda oricăror aparenţe, acea dorită de el autonomie. Nu l-am suspectat astfel nici un moment că „delimitarea" aceasta de „teologic" ar fi fost ceva conjunctural, trădând teama atâtor intelectuali care, în contextul de atunci, au căutat să estompeze adevărul celor profesate cândva, dacă nu chiar să se delimiteze de aşa-zisele „rătăciri idealiste" ale trecutului lor.

„Urnirea orelor se-mplinea fără îndemn", sună un vers blagian. Îndemnul bunului simţ mă avertiza totuşi că nu mai pot abuza de bunăvoinţa Maestrului. Cu recunoscătoare mulţumiri în ce mă privea şi cu încurajatoare vorbe din parte-i, ne-am luat rămas-bun.

Aş fi putut să închid în mine această unică şi tulburătoare experienţă. N-am făcut-o însă, atâta timp cât prietenii mei apropiaţi – între care nu se numărau, pe atunci, decât prea puţini muzicieni – erau îndreptăţiţi a o cunoaşte. Au fost surprinşi de insolita şi în acelaşi timp pioasa mea iniţiativă (nu aveam cum să-mi închipui că, patru ani mai târziu, marele om va trece la cele veşnice), dar de semnificaţia rezultatelor ei au rămas oarecum rezervaţi, evident fiindcă din această întâlnire, în planul ideilor, lucrurile nu puteau să o apuce pe o altă cale decât pe cea previzibilă. Cum ne vedeam acum sporadic, începuse să se profileze pentru fiecare dintre noi o evoluţie, dacă nu divergentă, oricum paralelă. Gândurile între noi nu se mai schimbau nestânjenite, ca într-un circuit al vaselor comunicante. Ele erau dirijate altfel de noile preocupări personale ca şi de interese intersectate, încet, încet, de alte orizonturi ale intelectului. Totul părea să indice, cel puţin pentru o fază imediată şi vădit antitetică, o „despărţire de Blaga". Mi se părea că nu atât lumea poetică a celui născut la Lancrăm era pusă la îndoială ci tocmai credibilitatea orizontului său filosofic, pe care, cu oarecare stânjeneală încă, nu-l găseau destul de vertebrat ca sistem (şi aceasta cu toată onestitatea şi nu ca reacţie la deja profilata sa (re)luare în atenţia opiniei critice, de pe poziţii fie marxist–„recuperatoare", fie emfatic-naţionaliste...).

În ce mă priveşte, voi recunoaşte întotdeauna că, în părerile pe care mi le-am format asupra destinului culturii, a marelui ei destin – faţă de care orice alte reprezentări se dovedesc a fi doar colaterale şi constrânse a se aşeza asemeni pietrelor unui mozaic într-o atotstăpânitoare imagine de ansamblu –, a fost şi a rămas hotărâtoare împărtăşirea mea cu lumea poetică şi ideatică a lui Lucian Blaga.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ZECE SCRISORI ENESCIENE INEDITE

de ILEANA RAȚIU

În acest an s-au împlinit patru decenii de la moartea lui George Enescu (1881–1955). Mărturii ale vieții și activității sale au apărut de-a lungul timpului, iar noi date vor continua să fie relevate și în viitor. Contribuția de față este menită să sporească numărul scrisorilor enesciene publicate până acum.

Pe Enescu și Mihail Jora (1891–1971) i-a unit arta sunetelor. Admirația reciprocă, schimbul de păreri asupra creației proprii și asupra celei a contemporanilor, precum și prezența îndelungată în viața de concert le-au consolidat apropierea sufletească.

Se știe că legăturile lor amicale datează din timpul primului război mondial. Ceea ce se cunoaște mai puțin este legătura familială. Alice Rosetti-Tescanu, mama Mariei (Maruca) Enescu, era sora lui Vasile Jora, tatăl compozitorului. Astfel, din 1937, cei doi muzicieni au devenit veri prin alianță. În colecția epistolară a familiei Jora există multe scrisori primite de la membri ai familiei Rosetti-Tescanu, iar de la George Enescu doar cele de care ne ocupăm aici; în schimb referirile la Enescu sunt nenumărate, atât în corespondența primită, cât și în cea emisă de Mihail Jora.

Biblioteca documentară a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor este deținătoarea unor fonduri de mare valoare. Printre ele, *Fondul Mihail Jora* (FMJ), cuprinzând un mare număr de scrisori și documente ce au fost aduse aici de compozitorul Ion Dumitrescu – Președinte al Uniunii pe atunci și legatar testamentar al familiei Mihail Jora –, constituie un inepuizabil izvor de cercetare.

Am avut prilejul de a transcrie scrisorile trimise și primite de Mihail Jora, intrând astfel în contact nemijlocit cu un vast material de real interes pentru muzicologia noastră.

Primele 11 numere ale acestui fond au fost atribuite de cei ce au preluat întregul „lăsământ" al familiei Jora corespondenței

Fig. 1. George Enescu pe terasa vilei „Luminiș" (1944). Colecția Romeo Drăghici.

STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., Seria TEATRU, MUZICA, CINEMATOGRAFIE, T. 42, p. 87–95, BUCUREȘTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. Mihail Jora. Colecția Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

primite de la George Enescu. Sunt zece scrisori din anii 1925–1943, una din acestea (o scurtă înștiințare pe un plic gol) fiind nedatată. Le prezentăm în ordine cronologică.

Prietenia caldă ce i-a unit pe cei doi compozitori se vădește mai ales în tonul afectuos al primelor trei scrisori (FMJ 2, 1 și 3), toate trimise de la Sinaia. De la Tescani Enescu îi împărtășește lui Mihail Jora scurte relatări (FMJ 4 și 6) ce încadrează singura scrisoare de la Paris (FMJ 5) din acest grupaj. Urmează o telegramă trimisă tot de la Sinaia (FMJ 9). Ultimele trei scrisori sunt din București (FMJ 7, FMJ 8;11 – scrisoare și plic, FMJ 10 – plicul gol).

1

(FMJ 2)

*Sinaia, ce 11 7bre 1925**

Cher ami,

Votre jeune élève Romeo Alexandrescu[1] est un petit emporté: il me demande une lettre certifiant qu'il figure sur le palmarès du concours „Enescu", quand il n'a qu'à la demander à la Casa Şcoalelor; et puis il ne me donne pas son adresse… zut!

J'ai appris que vous étiez souffrant[2]: inutile de vous dire que j'en suis vraiment chagriné, car j'aurais aimé vous voir à l'un de mes concerts, avant de partir pour L'occident. – Figurez-vous que je n'ai jamais su le N° de la maison des Ciomac[3]: Voulez-vouz être gentil et lui faire parvenir l'épître ci-incluse[4]? Pardon de vous déranger de la sorte, au revoir (je pars dans 2 jours vers les pays occidentaux) et mille amitiés dévouées de *Georges Enesco.*

P.S. Tenez-moi au courent *26 Rue de Clichy – Paris*[5] de ce qu'il en est de votre suite par rapport à Strasbourg le 24 Mars 1926[6]. – Pourquoi n'écririez-vous pas directement à Ropartz[7] aussi?

---

* In transcriere am păstrat ortografia și sublinierile originalelor, uneori și punerea în pagină.

[1] Romeo Alexandrescu (1902–1976), compozitor și critic muzical cu îndelungată activitate. Semnătura sa ca publicist se întâlnește în „Muzică și Poezie", „Rampa", „Universul", „Universul literar", „Armonia", „Musical Courier" (New York), „Le monde musical" și „Gazette musicale" (Paris), „Revue musicale" (Bruxelles) etc.

[2] 1925 este anul în care survine tragica moarte a lui Vasile M. Jora, tatăl lui Mihail Jora.

[3] Soții Muza Ghermani (1890–1970) (pianistă concertistă și profesoară la conservatorul din București) și Emanoil Ciomac (1890–1962), legați printr-o mare prietenie cu Mihail Jora.

[4] În Fondul Mihail Jora nu se găsește această scrisoare pe care Mihail Jora a dat-o probabil lui Emanoil Ciomac.

[5] Este adresa la care George Enescu locuia și primea corespondența când lipsea din România. Pe casa din 26, Rue de Clichy există o placă comemorativă pusă după dispariția compozitorului român. Mobilierul acestei mici locuințe enesciene a fost adus la București în anul 1957 și putea fi văzut până în 1978 în Muzeul „George Enescu", în Sala VI (azi Sala Cantacuzină). În prezent este integrat în mobilierul Casei memoriale redeschisă în primăvara anului 1994.

[6] În 24 martie 1926 George Enescu va dirija în concertul Orchestrei Conservatorului din Strasbourg (propria-i *Simfonie I, în mi bemol major*) și va interporeta *Rapsodia pentru vioară și orchestră* de Stan Golestan (cedând bagheta lui Guy Ropartz). Probabil că *Suita pentru orchestră* de Mihail Jora nu a fost trimisă la timp pentru a putea fi interpretată în acest concert.

[7] Guy Ropartz (1864–1955), compozitor și dirijor francez. Într-o scrisoare adresată de Enescu lui Alfred Alessandrescu (Lausanne, ce 6 Février 1921) – scrisoarea S $\frac{1(22)}{LXX}$ ce se găsește în colecția Bibliotecii Academiei Române – aflăm că printre sonatele cumpărate de George Enescu în vederea alcătuirii programului unui viitor/proiectat recital cu Alfred Alessandrescu figura și *Sonata a doua* [*pentru vioară și pian*] de Guy Ropartz.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2

(FMJ 1)

Ce 27 7bre 1925

Cher ami,

Les premières grandes douleurs un peu passées, je viens à mon tour vous dire combien chagriné j'ai été pour vous. Je ne vous ennuierai pas avec de longues phrases. Vous saves toute l'affection sincère et la vraie estime humaine et artistique que j'ai pour vous, et d'après cela vous pouvez juger combien il me peine de vous savoir souffrir.[8]

A vous de tout cœur.

Georges Enesco

Hôtel Boulevard – Sinaïa[9]

---

[8] Dispariţia tatălui său îl va afecta pe Mihai Jora un timp îndelungat.

[9] La *Hotel Boulevard din Sinaia* George Enescu locuia în mod frecvent. Prima menţionare a acestei adrese în volumele de scrisori enesciene editate de Viorel Cosma: scrisoare S $\frac{11(2)}{LXX}$ trimisă arhitectului Radu Dudescu la 25 iulie 1923. Apoi: două scrisori din colecţia Mircea Bârsan, adresate acestuia la 27 august şi la 18 septembrie 1923; scrisoarea S $\frac{1(17)}{LXX}$ adresată lui Alfred Alessandrescu la 3 august 1925. Mai găsim următoarele adrese ale expeditorului în diversele colecţii cercetate de Viorel Cosma: *Sinaia* (scrisoarea S $\frac{13(2)}{LXX}$ din 16 august 1901 către mama sa Maria Enescu şi multe alte scrisori către părinţi şi alte persoane); *Castelul Peleş* (scrisoarea din colecţia Henri Dutilleux, trimisă lui Julien Koszul la 2 octombrie 1905; scrisoarea S $\frac{6(1)}{LXX}$ din 18 octombrie/1 noiembrie 1913 adresată volonistei Cioflec şi scrisoarea din colecţia Alexandru Theodorescu, trimisă acestuia la 25 septembrie 1933); *21, Strada Furnica* (scrisoarea S $\frac{34}{LXX}$ din 8 octombrie 1921 adresată lui Octavian Goga, pe atunci ministru al Artelor; scrisoarea din colecţia Ioan D. Chirescu, adresată la 6 noiembrie 1921 lui D. G. Kiriac; scrisoarea din colecţia Clara Haskil, adresată pianistei la 13 septembrie 1921); *18, Str. Viitor* (scrisoarea S $\frac{1(13)}{LXX}$ trimisă lui Alfred Alessandrescu la 5 iunie 1922; scrisoarea din colecţia Mircea Bârsan, adresată acestuia la 5 iulie 1922; scrisoarea S $\frac{22(3)}{LXX}$ adresată lui Romulus Orchiş la 19 iulie 1922; scrisoarea S $\frac{1(14)}{LXX}$ adresată tot lui Alfred Alessandrescu la 10 noiembrie 1922; scrisoarea S $\frac{2(5)}{LXX}$ adresată Sabinei Cantacuzino în 13 noiembrie 1922); *Luminiş/Vila Luminiş – Sinaia* (scrisoarea S $\frac{37}{LXX}$ adresată la 5 septembrie 1926 lui Alecu Krainik; scrisoarea $\frac{22(6)}{LXX}$ din 26 septembrie 1926, adresată lui Romulus Orchiş); *Cumpăt – Sinaia – Vila Luminiş* (scrisoarea din colecţia Alexandru Theodorescu, adresată violonistului în 21 septembrie 1941) şi *Vila Luminiş – Sinaia – Cumpăt* (scrisoarea S $\frac{36(1)}{LXX}$ către Şeful Poliţiei Sinaia, în 2 octombrie 1941).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3

(FMJ 3)

Ce 31 Août 1929

Mon cher ami,

Venez-vous à Sinaïa pour le Festival du 16 7bre avec madame Jora[10]? Vous êtes tous deux, comme nous tous du petit groupe musical, les invités de la Princesse Cantacuzène[11] à Luminish[12]. Un petit mot d'acceptation à ce même Luminish, s.v.p.!

Et en toute fidèle amitié

Georges Enesco

---

[10] Elena (Lili) Jora (născută Gafencu) (1893–1975), al cărei frate, Grigore Gafencu (1892–1975), a fost Ministru de Externe al României între 21 decembrie 1938 – 1 iunie 1940.

[11] Maria (Maruca) Rosetti-Tescani (1879–1968), căsătorită cu Mihail Cantacuzino (1867–1928), vară a lui Mihail Jora şi viitoare soţie a lui George Enescu.

[12] Vila Luminiş a fost clădită de arhitectul Radu Dudescu şi inginerul constructor Enrico Cimenti.

4

(FMJ 4)

Tescani,[13] în 20 oct. 1932

Scumpe prietene,

Luni dimineaţa ce vine sunt la Bratu[14] – sau la Dl. Cohen[15]... depinde de oră.

Cu drag şi cu bine

George Enescu

---

[13] La Tescani (Judeţul Bacău), în reşedinţa familiei Rosetti-Tescani (azi Aşezământul de cultură donat statului român de soţii George şi Maria Enescu), au fost create multe din lucrările enesciene.

[14] Hotel Bratu din Bucureşti (pe Calea Griviţei).

[15] Antoine H. Cohen, mult timp impresar al lui Enescu. În corespondenţa sa compozitorul îl menţionează adesea ca gazdă şi ca persoană care-i putea primi scrisorile în timp ce lipsea din Bucureşti. Adresa lui A.H. Cohen: Str. Brezoianu, 51.

5

(FMJ 5)

Paris – 26 Rue de Clichy
în 5 Dec. 1935

Scumpe prietene,

Ce contrarietate! D-ta erai la Paris[16], şi eu tocmai plecasem pentru câteva zile la Viena. – Ce faci? Scrii? Subsemnatul tocmai a terminat o Sonată violoncel şi piano, destinată lui Casals, şi encântat de atmosfera unanim drăgălaşă de la Operă[17].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alfred[18] m'a făcut să renunț să mă mai duc la București, căci, din lipsa concursului *bănesc* de la Ministerul Artelor, nu se ține concursul *nostru* anul acesta. –

---

[16] În Fondul Mihail Jora găsim scrisori ce atestă legăturile lui M. Jora cu cercurile muzicale franceze în acea perioadă. Astfel, în corespondența oficială primită, următoarea scrisoare dactilografiată – cu excepția semnăturii în cerneală:

FMJ 533

„TRITON" MUSIQUE CONTEMPORAINE

Paris, le 4 JANVIER 1935
45, RUE DE LA BOÉTIE, PARIS (8e)

Monsieur MICHEL JORA
Professeur à l'Academia Regala de
Muzica si Arta Dramatica
de Bucarest, Rue Stirbey Voda

BUCAREST (Roumanie)

Monsieur,

Je vous informe que le Comité de „Triton" a décidé, lors de sa dernière séance, de donner vos Chœurs a capella, pour le concert du 25 Mars. Par conséquent, je vous prie de bien vouloir nous les envoyer dûment traduits en français.

J'attends le plaisir de vous lire par un très prochain courrier et je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

LA SECRETAIRE

M. Modrette

◊

În corespondența particulară primită de familia Mihail Jora aflăm mai mult din scrisoarea ce le-o trimite de la Tescani Alice Rosetti-Tescani:

FMJ Plic 36 nr. 6

Mes bien chers Lily et Mișucă

Peut être aurez-vous appris que je suis assez sérieusement malade depuis 20 jours d'une nouvelle crise de colibaccil, et encore aujourd'hui je quitte à peine le lit pour quelques heures dans la journée. – C'est vous expliquer la cause de mon silence. –

Mais ma pensée et mon cœur ont été très-proches de vous, et un grand dor de vous deux les remplissent encore en ce moment. Quand aurais-je la joie de votre présence à Tescani? –

Je me suis rejouis du voyage de Mișucă à Londres [s.n.], qui a du être très intéressant pour lui à tous points de vue. Et je vous serre tous deux dans mes bras avec infiniment d'amour.

Alice

29 Décembre 1935

Deci călătoria la Paris a lui Mihail Jora fusese prelungită cu o vizită la Londra.

◊

Iar mai târziu, tot în corespondența oficială:

FMJ 455

Ministère des Postes, Télégraphes et Téléphones, POSTE DE RADIODIFFUSION DE LA TOUR EIFFEL – LES INFORMATIONS ECONOMIQUES; LE JOURNAL PARLE; LES RADIO CONCERTS; LE RADIO THEATRE – GRAND PALAIS PORTE C TÉL – ÉLYSÉES 28–05

Paris, le 18 avril 1936

Monsieur JORA
18, rue Solon
BUCAREST (Roumanie)

Monsieur,

J'ai le plaisir de vous confirmer que nous avons inscrit au programme du Festival de Musique Roumaine que nous devons diffuser le Dimanche 10 Mai, votre œuvre „NUIT D'ÉTÉ".

Je vous serais reconnaissant de vouloir bien m'indiquer, aussitôt que possible, où nous pourrons nous procurer le matériel d'orchestre.

Dans l'attente de votre réponse, veuillez croire, Monsieur, à l'expression de mes sentiments très distingués.

LE DIRECTEUR ARTISTIQUE
E. Bondeville

[17] Aici începuseră repetițiile pentru premiera operei *Oedip*.

[18] Alfred Alessandrescu (1893–1959) făcea parte din comisia ce acorda Premiul „George Enescu".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Te rog, omagii Doamnei Jora. Nu mă uita pe lângă prietenii noştri, în special Ciomacii, iar D-ta crede'n neclintita ş-adevărata mea afecţiune.

George Enescu

6

(FMJ 6)

Tescani – 17 Sept. 1936

Scumpe prietene,

Tot *Oedip* e salvat.[19]
Cu caldă prietenie

George Enescu

---

[19] Compozitorul recuperase, probabil recent, părţi din manuscrisul operei. Prima şi a doua schiţă a operei *Oedip* au fost compuse între iulie 1921 şi noiembrie 1922 la Făget – Sinaia. La 19 noiembrie 1922 George Enescu interpretează la pian întreaga lucrare. Orchestraţia operei a fost începută la 9 iulie 1923 la Făget – Sinaia şi încheiată la Tescani în 27 aprilie 1931.

7

(FMJ 9)

SINAIA
2736 – 17 Oct. 1940
URGENT

TELEGRAMĂ

FULGER... DOMNULUI MIHAIL JORA
DIRECTORUL CONSERVATORULUI DE
MUZICĂ BUCUREŞTI [20]

ÎN SINAIA NR. 225 49 17/10 11/30 (data) 17 (ora) 13

PROFUND MÂHNIT DIN CAUZA SĂNĂTĂŢII SOŢIEI MELE SUNT ÎMPIEDECAT SĂ VIN LA BUCUREŞTI PENTRU MANIFESTAŢIA DE ASTĂSEARĂ CARE MĂ MIŞCĂ ADÂNC ROG SCUMPE PRIETENE A TRANSMITE COLEGILOR MEI DRAGOSTEA MEA ŞI A CREDE ÎN AFECŢIUNEA MEA RECUNOSCĂTOARE – GEORGE ENESCU[21]

CENZURAT BUCUREŞTI

---

[20] Mihail Jora a fost Director al Conservatorului Regal de Muzică şi Artă dramatică între anii 1940–1948.

[21] La 17 octombrie 1941 (deci exact peste un an) Societatea Compozitorilor Români organizează un concert festiv la sala Ateneului Român, pentru a-l sărbători pe George Enescu la împlinirea vârstei de 60 de ani. Printre cei ce şi-au dat concursul ca interpreţi se numără Mihail Jora, Dinu Lipatti şi Constantin Stroescu. Se poate deduce că în 1940, tot la 17 octombrie, colegii i-au sărbătorit a 59-a aniversare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8

(FMJ 7)

9 Str. Alex. Lahovari[22]
Bucureşti, în 4 Oct. 1942

Scumpe prietene,

Te rog călduros să primeşti pe Domnişoara Bădescu[23] şi să binevoeşti a face tot ce este posibil în favoarea Domniei-Sale.

Domnia-ei 'ţi va explica pe de-amănuntul toate titlurile sale şi-ţi va arăta criticele obţinute-n străinătate.

Mulţumesc din inimă, şi te rog să mă crezi în tot-de-a-una al Domniei-tale afectuos şi admirativ

George Enescu

Domniei sale Domnului Mihail Jora
Directorul Conservatorului din Bucureşti

---

[22] Astăzi strada George Enescu. Pe faţada casei de la nr. 9 se află în prezent o placă comemorativă.
[23] Poate fi Constanţa Bădescu, profesoară de canto la conservatorul bucureştean.

9

(FMJ 8; 11)

[Plic] Maestrului Mihail Jora
în mână

9 Strada Alex. Lahovari
Bucarest, ce 29 Mai 1943
15 h.

Bien cher ami,

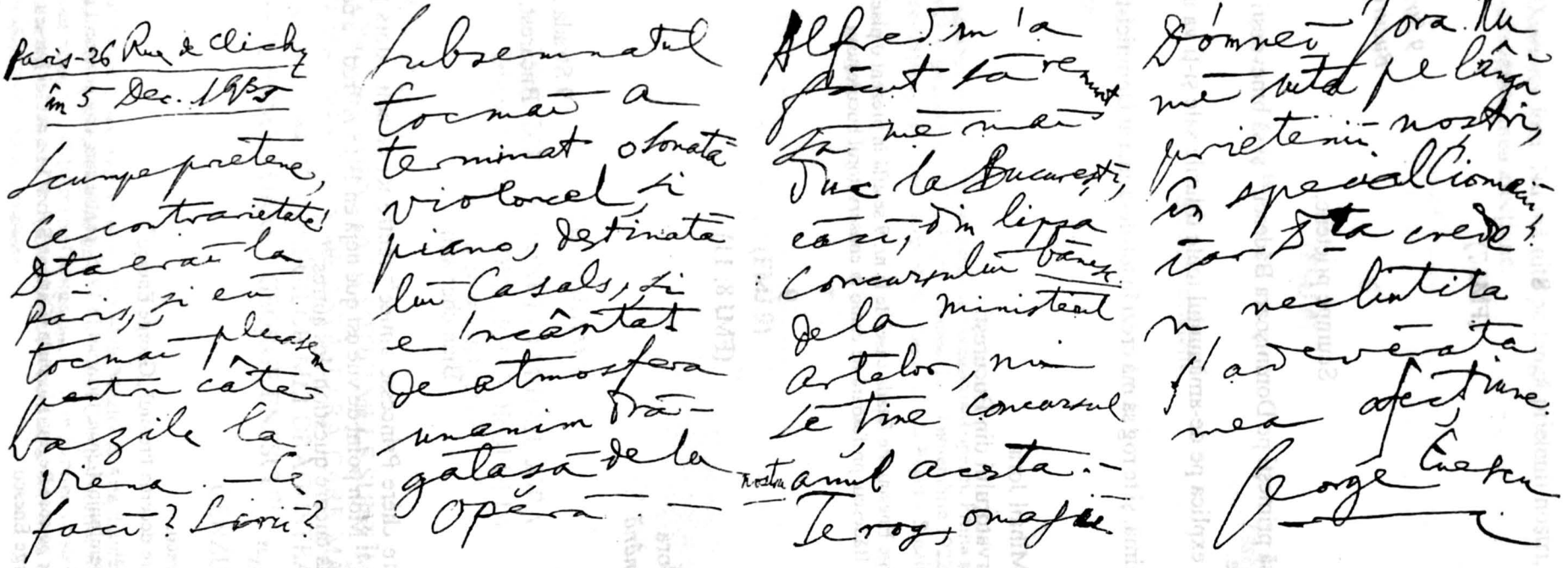
Changement! Notre chère Princesse aimée[24] rentre ici ce soir; alors je vais aller faire mon devoir dans la commission.[25] Mon point de vue est que déjà en 1915 Alfred[26] a écrit une œuvre capitale, au moment où il n'était pas encore question des autres.[27]

Mille affections –
Pynx[28]

---

[24] Maria (Maruca) Enescu.
[25] Probabil comisia care decerna Premiul „George Enescu".
[26] Alfred Alessandrescu.
[27] Referire la poemul simfonic *Acteon*, terminat în 1915, pentru care compozitorul a primit premiul I „George Enescu" în 1916.
[28] Este numele familiar pe care Regina Elisabeta (Carmen Sylva) i l-a dat lui Enescu. Cei apropiaţi îl cunoşteau şi-l foloseau în relaţiile cu George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Paris-26 Rue de Clichy
în 5 Dec. 1935

Scumpe prietene,
Ce contrarietate!
Dta erai la
Paris, și eu
tocmai plecasem
pentru câte-
vazile la
Viena. — Ce
faci? Scrii?

Subsemnatul
tocmai a
terminat o sonată
violoncel și
piano, destinată
lui Casals, și
e încântat
de atmosfera
unanim drăgălașă de la
Opéra. —

Alfred m'a
făcut să renunț
să mă mai
duc la București,
căci, din lipsa
concursului bănesc
de la ministerul
artelor, nu
se ține concursul
nostru anul acesta. —
Te rog, omagii

Dómnei Jora. Nu
mă uita pe lângă
prietenii noștri,
în special Ciomacii
iar Dta crede
n neclintita
și adevărata
mea afecțiune.
George Enescu

Fig. 3. Scrisoarea FMJ 5 (4 pagini).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

10

(FMJ 10)

Domniei-Sale
Domnului Mihail Jora
Loco

Iată, scumpe prietene, tot ce-a găsit searbăda mea imaginaţie. Cu caldă prietenie

George Enescu[29]

---

[29] Lipsind datarea acestei foarte scurte înştiinţări scrise pe un plic nu se poate presupune nimic în legătură cu ea. S-ar putea ca în viitor, cercetând şi alte fonduri epistolare/documentare, să aflăm ce i-a trimis Enescu lui Jora.

BIBLIOGRAFIE

Lecca, Octav-George, *Familiile boereşti române*. Istoric şi genealogie (dupe isvoare autentice), Bucureşti, 1899.

George Enescu (Volum al Institutului de Istoria Artei al Academiei Române), Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964 (Cap. *Viaţa şi activitatea lui George Enescu. Menţiuni cronologice* semnat de Nicolae Missir şi Mircea Voicana).

Cosma, Octavian Lazăr, *Oedip-ul enescian*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967.

Cosma, Viorel, *Muzicieni români*. Compozitori şi muzicologi. Lexicon, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970.

George Enescu. Scrisori. Ediţie critică de Viorel Cosma. Volumul I, Bucureşti, 1974, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

George Enescu. Scrisori. Ediţie critică, prefaţă şi note de Viorel Cosma. Volumul II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.

Scrisori şi documente inedite din *Fondul Mihai Jora* al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

Drăghici, Romeo, *Tabletă „Enescu"* (material pregătit pentru Radiodifuziune în martie 1971, până în prezent inedit).

Drăghici, Romeo şi Colette Axente (născută Mareş). *Muzeul „George Enescu"* (material inedit).

Alessandrescu, Alfred. *Însemnări zilnice. Fragmente referitoare la George Enescu I (1912–1920)* (publicate de Lucia-Monica Alexandrescu). În: *SCIA*, Seria Teatru, Muzică Cinematografie, Tom 39, Bucureşti, 1992.

Alessandrescu, Alfred. *Însemnări zilnice. Fragmente referitoare la George Enescu II (1921–1928)* (publicate de Lucia-Monica Alexandrescu). În: *SCIA*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tom 40, Bucureşti, 1993.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIALOG CU ROMEO GHIRCOIAŞIU

de DESPINA PETECEL THEODORU

Muzicolog şi pedagog de anvergură europeană, Romeo Ghircoiaşiu s-a născut la 22 XI 1919 la Cluj şi a încetat din viaţă, tot în oraşul natal, la 21 martie 1995. Discipol al meştrilor Traian Vulpescu, Iuliu Mureşianu, Sigismund Toduţă, Constantin Bugeanu, Antonin Ciolan la Conservatorul clujean (între 1939–1940, în 1948 şi 1953), Romeo Ghircoiaşiu studiază concomitent Facultatea de drept şi filosofie din Cluj, obţinând titlul de doctor în drept în 1948. Din anul 1949 îşi începe activitatea didactică la Conservatorul clujean, fiind totodată şi rectorul acestei instituţii în perioada 1970–1976. Timp de 30 de ani va fi vicepreşedinte al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România şi 35 de ani secretar al Filialei UCMR din Cluj. În 1967 este primit ca membru în Societatea Internaţională de Muzicologie din Basel, ca şi al Comisiei Repertoriului Internaţional de Literatură Muzicală (RILM) din New York; susţine conferinţe, concerte-lecţii, emisiuni radiofonice, precum şi comunicări ştiinţifice în cadrul câtorva dintre simpozioanele şi congresele importante din ţară şi de peste hotare, abordând o tematică istoriografică sau interdisciplinară, comparatistă, pe care o dezvoltă într-un stil elegant, poetic, cu erudiţie şi la cursurile sale de istoria muzicii de la conservatorul clujean. În acest sens a redactat numeroase sinteze indispensabile tinerilor studioşi ai ştiinţei muzicologice. Printre acestea, volumul *Contribuţii la istoria muzicii româneşti* – teza sa de doctorat condusă de maestrul Sigismund Toduţă –, pentru care va fi distins, în 1963, cu Premiul Academiei Române. Un capitol special îl constituie analizele şi studiile ample dedicate personalităţii lui George Enescu, sub a cărui tutelă spirituală şi-a desfăşurat întreaga activitate. Una dintre ultimele contribuţii la cunoaşterea creaţiei enesciene şi din perspectivă hermeneutică o constituie volumul *Studii enesciene* apărut în 1981 la Editura Muzicală, premiat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Profesia de muzicolog şi pedagog a lui Romeo Ghircoiaşiu era dublată de formaţia sa pianistică şi de încercările sale componistice, ca şi de o vastă, solidă, rafinată cultură în cele mai diferite ramuri ale artei, ştiinţei, filosofiei. O asemenea structură enciclopedică i-a permis să îndrume de-a lungul anilor peste 30 de doctoranzi în muzicologie, stilistică, estetică, istoriografie etc. În ciuda profesionalismului recunoscut pe plan internaţional, şi a gândirii sale deschise, moderne, receptivă la cele mai noi metode de cercetare muzicologică (semiotica, structuralismul, fenomenologia), forţe obscure au decis, după 1990 (!), suspendarea dreptului de conducător ştiinţific al diferiţilor doctoranzi. Probabil că eforturile de a-şi redobândi demnitatea lezată într-un mod abuziv şi nejustificat i-au grăbit sfârşitul după numai câţiva ani, chiar în timpul validării colocviului de admitere la doctorat, a cărui candidată fusesem – întâmplător – chiar eu.

Fig. 1. Romeo Ghircoiaşiu

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., Seria TEATRU, MUZICA, CINEMATOGRAFIE, T. 42, p. 97–104, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se spune că „istoria se repetă". Născut într-o familie de ardeleni cu vechi tradiții cărturărești, de la finele secolului al XIX-lea, cu veleități artistice (muzicale și teatrale), dar și cu vederi politice liberale, pentru a căror consecvență tatăl muzicologului Romeo Ghircoiașiu, Valer Ghircoiaș, a suportat persecuțiile inerente – inclusiv detenția –, Romeo Ghircoiașiu a întâmpinat, pe un alt plan, o serie de vicisitudini tipice unei epoci deloc dispusă în a-și recunoaște valorile.

Am avut privilegiul să-l întâlnesc pe profesorul Ghircoiașiu la Cluj-Napoca, în octombrie 1976, la concertele Festivalului „Toamna Muzicală Clujeană", unde fusesem invitată ca proaspăt angajată a Radio-ului. Conversația s-a închegat spontan, de la sine. Sedusă de bogăția orizontului său de cunoaștere am îndrăznit să-i solicit colaborarea, într-un viitor nu foarte îndepărtat, la emisiunile ciclului „Muzicienii noștri se destăinuie", pe care-l inițiasem în 1975. La 26 octombrie 1979, acel ciclu – și el întrerupt cu brutalitate în 1986 – se îmbogățește cu încă un nume: acela al profesorului, muzicologului, pianistului Romeo Ghircoiașiu; și tot atunci se fundamenta o comuniune sufletească și intelectuală de durată cu maestrul și familia sa, care m-a onorat, redându-mi încrederea – nu o dată zdruncinată în acele vremuri – în existența reperelor morale autentice.

La 21 martie 1995, Academia de Muzică din Cluj-Napoca pierdea așadar pe unul dintre dascălii de reală noblețe, iar breasla UCMR era văduvită de una dintre mințile deschise, pierdea pe unul dintre rarii reprezentanți ai spiritului aristocratic.

„Romeo Ghircoiașiu era un universitar înnăscut, un spirit academic" – scria Cornel Țăranu în necrologul publicat în aprilie 1995 în revista „Tribuna". Și adăuga: „O imagine favorabilă despre viața noastră muzicală se datora și urbanității sale europene, eleganței în scris și în vorbire [...]. Asemenea oameni sunt, din păcate, din ce în ce mai rari."

Transcriu mai jos fragmente din dialogul meu cu muzicologul Romeo Ghircoiașiu difuzat la Radio la 26 octombrie 1979 în ciclul „Muzicienii noștri se destăinuie".

– *Spuneți-mi, maestre Romeo Ghircoiașiu, cui datorați formația dvs. atât de ramificată, atât de suplă, intelectualicește vorbind* ?

– În domeniul muzicii aș aminti pe pianistul George Ciolac în clasa căruia am studiat la Academia de Muzică din Cluj. De o bogată cultură, fost elev al lui Alfred Cortot – în clasa căruia a absolvit Școala Normală Superioară din Paris – profesorul Ciolac așeza la temeiul interpretării frumusețea tonului, de o cantabilitate echilibrată în marii clasici, elocvent și cu strălucire în romantici, cu un tușeu catifelat și totuși expresiv în impresioniști. Atitudinea față de artă era aceea de a lăsa muzica să se impună de la sine. George Ciolac nu permitea nici măcar în finalurile muzicii baroce acele *rallentandi*, *allargando-uri* și mai ales acea grandilocvență care impietează asupra sincerității expresiei. Interpretările sale cu Filarmonica din Cluj – în anii '30 – ilustrau aceste concepții expresive. În anul în care am început studiile cu profesorul Ciolac am cunoscut și o altă personalitate a vieții universitare clujene, care a avut o puternică înrâurire asupra formației mele: profesorul Eugeniu Speranția. Era în anul în care termina minunatul eseu despre *Papillons* de Schumann, pe care i-l cântase un tânăr pianist întors recent de la Paris. Acel tânăr fusese chiar George Ciolac. I-am urmat apoi cursurile de sociologie generală de la Univesitate în care parcurgea – cu elevată erudiție – istoria acestei discipline văzută prin istoria altor ramuri conexe: lingvistica, pedagogia, estetica, politica și nu în ultimul rând filosofia. Ulterior i-am devenit asistent, continuând totodată să-i urmez cursurile în care se impusese printr-o deosebită forță creatoare. Teza de doctorat în sociologia generală și filosofie juridică pe care mi-a condus-o apela la metodole de investigație în care, un Emil Durkheim, Ferdinand de Saussure, Huizinga deschiseseră noi orizonturi gândirii contemporane. Soluțiile pe care le propuneam în teza ce avea ca temă „Contribuții la problemele instituției" erau dominate de o evidentă notă structuralistă-genetică, fapt mai puțin conștientizat pe atunci de mine. În această perioadă continuam însă și studiul muzicii – compoziția și pianul –, iar filosoful Speranția făcea deseori observații pertinente, comentarii ori meditații asupra pieselor pe care le interpretam.

– *Dacă ne gândim că la disciplinele armonie și contrapunct i-ați fost discipol maestrului Sigismund Toduță, iar la dirijat orchestră renumitului Antonin Ciolan, elev al unui alt celebru pedagog – Arthur Nikisch –, s-ar putea spune că ați avut noroc să vă formați sub cele mai favorabile auspicii...*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– ...într-adevăr. În anul în care îmi susţineam dizertaţia de doctorat în sociologie, l-am cunoscut pe maestrul Sigismund Toduţă care, peste puţin timp, a acceptat să-i fiu student la clasa de compoziţie, armonie şi contrapunct. Îi datorez maestrului Toduţă superioara îndrumare în cunoaşterea artei sonore, ca obiect de investigaţie şi modalitate creatoare totodată. Nu pot uita că primele studii de muzicologie le-am redactat sub supravegherea sa – mai ales în domeniul istoriografiei în care publicasem deja două eseuri prin 1942, în presa clujeană, asupra muzicii româneşti contemporane.

– *Şi, probabil că tot sub influenţa magistrului Toduţă aţi scris şi prima dvs. compoziţie pentru pian. Mă refer la acel Rondo...*

– Da, într-adevăr, *Rondo-ul pentru pian* pe care l-am scris în anul III de compoziţie a fost, în elaborarea sa, urmărit pas cu pas, măsură cu măsură – aş spune – de către maestru care, la fiecare remarcă, deschidea orizonturi nebănuite, privitoare la heterofonia, la polifonia cântecului popular. Am avut deosebita şansă ca acest *Rondo* să fie interpretat de către eminenta pianistă Smaranda Atanasoff, care l-a şi imprimat la Radio şi Televiziune. De nenumărate ori a fost ales ca muzică de fond în special în prezentarea unor expoziţii de pictură, poate de acuarelă.

Celălalt maestru pe care l-aţi amintit, Antonin Ciolan, a avut un rol cu totul special în formarea mea muzicală. Poate nu atât prin cursurile de dirijat-orchestră sau orchestraţie, cât mai ales prin permanenta sa prezenţă în Institutul nostru, adesea la clasa de pian unde urmam cursurile profesoarei Eliza Ciolan. Avea, întotdeauna, pentru fiecare dintre elevi, un cuvânt bun, un sfat, o părere ce aveau ponderea specialistului elevat. Am cântat sub bagheta sa împreună cu profesoara Eliza Ciolan şi cu Ecaterina Fotino-Negru, acompaniaţi de orchestra simfonică a studenţilor, *Concertul pentru 3 piane şi orchestră în re minor* de J.S. Bach. Pentru mine, a fost momentul unei mari şcoli în cunoaşterea artei bachiene. Am desprins din acea perioadă de studiu două mari adevăruri: în primul rând, posibilitatea, dacă nu chiar necesitatea de a adopta de către întregul ansamblu o dinamică *sotto voce*, o ondulaţie aş spune dinamică, în jurul lui *mezzoforte*, care permite, în mod surprinzător, cele mai autentice contraste dinamice, generatoare de arhitecturi sonore. Şi, deoarece în ultima vreme am lucrat mult la clavecin muzică de Bach – evident din *Clavecinul bine temperat* –, am putut verifica acest adevăr. Deşi clavecinul meu nu are decât o singură tastieră cu patru registre – e o copie după un exemplar baroc –, sonoritatea pe care o realizează permite în muzica polifonică acea arhitectură sonoră despre care vorbea maestrul Ciolan.

În al doilea rând, am reţinut sugestia maestrului Ciolan de a ne asculta permanent, reciproc, în timpul execuţiei, pentru că polifonia este un nesfârşit dialog între, poate aceleaşi, poate mereu alte personaje, dar în contextul unui discurs unitar. Mi-aduc aminte că, lucrând la Scherzo-ul *Sonatei op. 110* de Beethoven, maestrul, care studia o partitură într-o cameră vecină a apartamentului, mă întrerupe, vine la pian şi îmi recomandă frazarea Riemann. E frazarea care, după cum se ştie, are un element esenţial, ce constă din legato-ul de optimi şi şaisprezecimi. Am constatat adesea că aceasta e singura modalitate de a realiza nu numai frazarea, ci şi cursivitatea liniei volubile, curgătoare a pasajelor de şaisprezecimi, în Mozart de pildă: în special în concertele sale.

– *Vorbeaţi înainte despre apariţia dvs. în viaţa de concert a Clujului, ca interpret – alături de Eliza Ciolan şi Ecaterina Fotino-Negru-al* Concertului pentru 3 piane *de Bach. Ştiu că aţi avut şi o activitate concertistică şi că, în afara unor partituri clasice sau preclasice din literatura universală, aţi dăruit publicului una dintre versiunile* Concertului pentru pian şi orchestră *de Iuliu Mureşianu. Spun una pentru că cealaltă aparţine pianistei Dorina Popovici. De altfel, despre Iuliu Mureşianu – fostul dvs. profesor de teorie şi solfegii la conservatorul clujean – aţi elaborat chiar un studiu; aşa cum aţi procedat şi cu Antonin Ciolan, căruia i-aţi dedicat un portret publicat în revista* „Muzica", *nr. 2 din 1964. De ce v-a preocupat personalitatea lui Iuliu Mureşianu?*

– În primul rând ca reprezentant al şcolii componistice româneşti, laureat al premiului „George Enescu", chiar pentru acest concert. Apoi, am considerat că ocupă un loc bine definit în muzica noastră simfonică, iar concertul lui este unul dintre primele, dacă nu chiar primul concert românesc pentru pian şi orchestră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– După câte ştiu, prin 1927 – deci cu 12 ani înainte – Paul Richter, compozitorul braşovean, încheiase primul său concert pentru pian şi orchestră, al doilea fiind datat 1943.

– Ceea ce vreau să accentuez e faptul că, după ce profesorul meu l-a cânatat în primă audiţie, am început să-l studiez şi eu sub directa sa îndrumare, iar maestrul Antonin Ciolan mi-a făcut onoarea să corepeteze, să studieze împreună cu mine acest concert, înainte de a-l interpreta cu orchestra simfonică a studenţilor. Ei, bine, am putut constata cu acel prilej vasta cultură de specialitate a maestrului. Vroia să audă cutare sau cutare sunet, cutare notă din disonanţa respectivă; aveam senzaţia că stăpânea perfect tainele fenomentului creator.

– Să nu uităm că Antonin Ciolan dominase atât viaţa muzicală şi academică a Iaşului, cât şi pe cea a Clujului, dar că îi fascinase şi pe nemţi, care l-au acceptat ca dirijor al Asociaţiei „Mozart" din Dresda timp de cinci ani [1]*. Mi-aţi vorbit până acum despre profesorii dvs. şi despre filosoful Eugeniu Speranţia. A mai existat cineva care să fi avut o influenţă la fel de pregnantă asupra formării dvs. muzicale şi culturale, fără să fi avut calitatea de pedagog ?*

– Fără îndoială, m-aşi gândi în primul rând la *şansa* pe care am avut-o de a putea cunoaşte arta lui George Enescu în câteva recitaluri, la Cluj şi Sibiu, ca violonist. L-am auzit şi în calitate de dirijor al Filarmonicii clujene, în anii '30, interpretând *Simfonia „Jupiter"* de Mozart şi Uvertura la opera *Maeştrii cântăreţi* de Wagner. De asemenea, mi-l amintesc într-un recital de muzică de cameră în postura de pianist pe care-l susţinea la sala Dalles prin anii '40. Se pot spune foarte multe despre arta lui Enescu, încât suntem tentaţi să facem foarte multă muzicologie pe marginea acestei măiestrii infinite.

– Se vorbeşte despre Enescu că era fascinant nu numai ca artist, ci şi ca om; era fascinant în egală măsură ca violonist, ca dirijor, ca pianist. Dvs. l-aţi ascultat în toate aceste ipostaze şi m-ar interesa ce impresie v-a făcut pianistul Enescu; poate, în comparaţie cu violonistul.

– În comparaţie cu violonistul, era mai mult ţinuta compozitorului care cânta la pian decât a violonistului care trebuia, în orice moment, să facă o sinteză între trăirea interioară a fenomenului, de psihologie a muzicii – cred –, de psihologie a creaţiei şi interpretării. Aş aminti aici o relatare a lui Alfred Cortot care i-a cântat o dată fiicei lui Debussy *Preludiile* tatălui ei. Întrebând-o dacă i-a plăcut, fetiţa ar fi răspuns: „Tăticul meu ascultă mai mult decât dvs.". Ei, bine, tocmai acest specific al compozitorului, de a se asculta în primul rând în această calitate atunci când cântă la pian, l-am sesizat şi la Enescu. Enescu asculta fiecare acord. Era o plăcere să-l auzi interpretându-şi compoziţiile. Era ceva splendid.

– Era Enescu mai mult raţional în interpretările sale pianistice?

– Nu ştiu dacă era o raţionalitate. Poate că era o sensibilitate ascunsă care, uneori, se lăsa dusă dincolo de rampă şi ajungea la noi cu o bogăţie deosebită, chiar dacă discretă... Violonistul Enescu mi-a făcut impresia, atât cât îmi pot aminti din anii '30, unei sinteze între virtuozul şi compozitorul Enescu. Frazarea lui m-a impresionat atât de mult, încât îmi amintesc şi azi de acele finaluri de fraze enesciene, *unice*. Totul se termina în acel decrescendo al sunetului şi, odată cu terminarea arcuşului, sunetul se stingea. Se stingea în neant, o dată cu ajungerea arcuşului la coardă.

La fel de impresionat am fost şi atunci când, tot prin anii '30, a cântat la Cluj, cu orchestra simfonică din localitate, sub bagheta lui Mihail Jora, pianistul Dinu Lipatti. Realiza momente inimaginabile ca fluiditate a celor mai dificile pasaje; iar maestrul Jora a oferit o interpretare de o puritate cristalină, infinită, unei simfonii de Mozart. Maestrul Jora era un mare dirijor. Îl cunoşteam mai puţin în această calitate, dar am avut fericirea să-l pot admira şi în această ipostază.

– Probabil că ecourile măiestriei unor asemenea muzicieni şi cărturai s-au prelungit în conştiinţa dvs. şi, mai târziu, au influenţat înseşi preocupările dvs. muzicologice?

– Fără-ndoială, pentru că, arta lui Enescu, bunăoară, a constituit obiectul câtorva studii pe care le-am redactat, mai ales referitor la creaţia sa componistică.

[1] Pentru detalii, vezi dialogul cu Aurel Alexandrescu în: Despina Petecel, *Muzicienii noştri se destăinuie*, vol. I, Bucureşti 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– *Dvs., maestre Ghircoiaşiu, sunteţi cunoscut în viaţa noastră muzicală în special graţie contribuţiilor substanţiale pe care le-aţi adus ştiinţei muzicologice. La începutul dialogului nostru aminteaţi două eseuri timpurii, datând din 1942. Înţeleg că această sferă a prevalat în preocupările dvs., din moment ce aţi „abandonat" – dacă pot spune astfel – activitatea concertistică şi componistică în favoarea cercetărilor muzicologice de mai târziu. Vorbiţi-ne despre preferinţele dvs.*

– Încă de la primele eseuri am abordat problemele istoriei muzicii româneşti. Unul dintre ele se intitula *Aspecte din evoluţia muzicii româneşti de azi* şi apăruse în presa locală din Cluj. Pe atunci eram preocupat de inspiraţia din folclor a unora dintre compozitorii contemporani.

Împrejurarea a făcut ca, în 1950, să mi se încredinţeze predarea cursului de Istoria muzicii româneşti la Conservatorul clujean. Pe atunci, şeful catedrei era profesorul Constantin Bugeanu, care m-a încurajat în ideea de a inova, de a evada din tiparele tradiţionale ale acelui curs. La început am fost puţin şocat de o asemenea sugestie, din cauza materialului imens pe care-l aveam la dispoziţie şi pe care trebuia să-l sintetizez. Era vorba despre imensul material acumulat timp de o viaţă de către maestrul Constantin Brăiloiu şi, de asemenea, de volumul foarte bogat în informaţii, al maestrului Grigore Mihail Poslușnicu, *Istoria musicei la români* [2]. Şi, totuşi, aceste începuturi au dus an de an la redactarea unor lecţii, a Cursului de „Istoria muzicii româneşti" – 1953–1954 – şi, în cele din urmă, la un prim volum de *Contribuţii la Istoria muzicii româneşti* [3]. Lucrez la alte etape, la alte perioade, la alte fenomene şi probleme ale istoriei muzicii româneşti până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Deocamdată, însă, Enescu rămâne un capitol aparte în preocupările mele muzicologice [4].

– *Cartea la care v-aţi referit* – Contribuţii la istoria muzicii româneşti *este de fapt o sinteză a mai multor culturi muzicale. Aţi folosit o metodă anume în elaborarea ei şi, în general, în cercetările dvs. muzicologice?*

– Mi s-a părut că metoda comparatistă este de mare utilitate şi în istoriografia muzicală, ca şi în multe alte discipline contemporane ale muzicologiei, sociologiei, etnologiei etc. Mi se pare imposibil să cunoşti în profunzime fenomenul muzical de pe teritoriul ţării tale, fără să cunoşti fenomenul muzical al popoarelor vecine şi contextul european al fenomentului din aceeaşi epocă; după cum nu putem stabili un real criteriu axiologic în afara acestui context. De pildă, balada eroică, acel cântec bătrânesc care povesteşte faptele de arme împotriva diferitelor imperii dominatoare – otoman, hasburgic – este un gen pe care-l au şi românii, şi maghiarii, şi ruşii etc. Iată cum metoda comparativă are un obiect extins de aplicabilitate. În domeniul dansurilor populare, de asemenea. Se pare că dansurile româneşti aveau o mare vogă în epocile anterioare. Virtuozitatea acestora constituia un element de artă particular, apreciat în centrul şi sud-estul Europei. E ştiut faptul că aristrocraţia maghiară, poloneză dansa creaţiile româneşti de gen cu deosebită savoare.

– *... mai ales dansurile valahe...*

– ... mai ales dansurile valahe care, în fond, sunt o variantă a milenarelor, poate, dansuri căluşăreşti; încât virtuozitatea acestora se pare că era realmente un atribut al artei româneşti coregrafice şi muzicale – de aici marea lor răspândire [5].

– *Probabil că aceeaşi idee, comparatistă, v-a călăuzit şi în lucrul dvs. cu studenţii...*

[2] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la români*. Cu o prefaţă de Domnul Niculae Iorga, Bucureşti, 1928, 632 p.

[3] Volumul a apărut la Editura Muzicală, Bucureşti, 1963, şi a fost distins cu Premiul Academiei Române.

[4] Printre titluri: *Rolul lui George Enescu în dezvoltarea şcolii muzicale româneşti*, studiu apărut în „Lucrări de muzicologie", Cluj, nr. 1, 1965; *Considérations sur la périodicité de l'œuvre de Georges Enesco* în „Studii de muzicologie", vol. 4, Bucureşti, 1968; *Studii enesciene*, vol. tipărit de Editura Muzicală, Bucureşti, 1981 etc.

[5] Romeo Ghircoiaşiu a semnat nenumărate studii şi analize dedicate dansurilor vechi româneşti. Printre ele: *Melodia dansului „Banul mărăcine" şi dansurile haiduceşti în feudalism* (în „Studii de muzicologie", vol. 4, Bucureşti, 1957; *„Codex Caioni" şi unele probleme ale istoriei muzicii româneşti* (în „Steaua", nr. 8, 1958); *Les mélodies roumaines du XVIe–XVIIIe – siècles* (în *Muzica antiqua Europae Orientalis*. Acta Scientifica Congressus, Bydgoszcz, 1966) etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– Desigur. Însă aş putea vorbi şi despre un alt aspect al comparatismului şi, anume, imginea multidisciplinară a muzicologiei. Este vorba despre prelegerile mele de muzicologie adresate studenţilor acestei specialităţi în care expun unele probleme ale ştiinţei muzicale în sensul unui sistem organizat, în sensul cunoaşterii obiectului şi metodei de cercetare, în sensul parcurgerii, pe rând, a principalelor ramuri ale sistemului muzicologic, istoriei muzicii, respectiv teoria, sociologia muzicală, etnomuzicologia; în fine, am adăugat lingvistica muzicală, cibernetica, matematica, ce trebuie să fie, de asemenea, discipline ştiute de către studenţii noştri.

– *Cu siguranţă că integraţi fenomenul muzical în cel al culturii generale, apelând poate la asocieri între muzică şi arta plastică, literatură, arhitectură... Aş vrea să-mi vorbiţi despre felul în care decurge o oră de curs cu dvs....*

– Da, acest studiu paralel al domeniilor culturii face parte integrantă chiar din cursul meu de istoria muzicii unde asociez miniatura, frescele sau arhitectura din nordul Moldovei, de pildă, cu particularităţile muzicii din aceeaşi regiune şi epocă; idem cu „Şcoala de la Putna" şi, cu atât mai mult în cursul de istoria muzicii moderne – secolul XX – deci, ultimul capitol al „Istoriei muzicii universale" pe care-l predau la Conservatorul din Cluj. Dacă vorbim, de exemplu, despre impresionismul muzical, nu e posibil ca studenţii să nu cunoască impresionismul picturii, aşa încât, diapozitivele sunt nelipsite – picturi de Monet, Renoir etc. –; ele sunt asociate cu imaginile fluide ale muzicii lui Debussy; de asemenea, atunci când vorbim despre expresionism este de neconceput să nu ştim ce a însemnat expresionismul în pictură, în *Strigătul* lui Edvard Munch – cel care a dat naştere expresionismului şi de la care putem înţelege mai bine angoasa şi expresionsimul lui *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg... –, după cum, la impresionişti, acea pânză a lui Monet...

– ... *intitulată sugestiv* Impresie – Răsărit de soare...

– ... exact, şi care a dat naştere impresionismului...

– ... *şi, fără-ndoială, asociaţi impresionismului muzical, simbolismul poeziei...*

– ... Absolut; mai ales că impresioniştii s-au inspirat din versurile simboliştilor; aşa încât, atunci când discutăm despre *Preludiile* lui Debussy, desigur poemul lui Baudelaire – *Armonia serii* – este mai întâi recitat studenţilor, cel puţin versurile celebre care reprezintă titlul respectivului preludiu: „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" – Acum, parfum şi sunet, de-a valma-ncep să coboare/Vals trist şi moleşeală, ce farmecă şi-nfrânge..."; după care trebuie să urmeze, şi urmează, interpretara preludiului. Aş mai aminti că, în cazul preludiului *Les pas sur la neige – Paşi pe zăpadă* – tot de Debussy, o polisemie a gândirii bacoviene m-a determinat să apropiu unul din versurile sale, una dintre poeziile sale, de climatul acestui preludiu. Chiar incantaţiile lui Debussy mi-au facilitat (indicaţiile expresive din partitură) o asemenea apropiere. De pildă, Debussy indică: „acest ritm trebuie să aibă valoarea sonoră a unui fond de peisaj trist şi înghetat"; sau, în alt loc: „ca un tandru şi trist regret" etc. Astfel de sugestii mi-au amintit câteva imagini bacoviene pe care le-am întâlnit în *Amurg de iarnă* al poetului român: „Amurg de iarnă sumbru, de metal/Câmpia albă – un imens rotund – /Copacii rari şi ninşi, par de cristal. /Chemări de dispariţie mă sorb, /Pe când, tăcut, se-ntoarce-acelaşi corb, /Tăind orizontul diametral".

Pe plan didactic, de vreo şapte ani cu aproximaţie, am şi rolul de a îndruma lucrările practice ale studenţilor secţiei de muzicologie. Am aici prilejul de a dezvolta cunoaşterea acestei ştiinţe interdisciplinare, multidisciplinare şi o privesc şi o predau sub forma unor lecţii succesive ce au în vedere studiul obiectului şi metodelor muzicologiei ca sistem şi al ramurilor diverse pe care sistemul le cuprinde: metodele, obiectul istoriei muzicii, obiectul şi metodele sistematicii muzicale, teoria, obiectul şi metodele sociologiei, psihologiei, etnomuzicologiei – o viziune aş spune interdisciplinară asupra acestui domeniu atât de complex care este muzicologia. În fond, s-ar putea ca acesta să obţină un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

subtitlu, cel puţin: „Pentru o epistemologie a muzicii" care, în fond, în terminologia ştiinţifică contemporană, înseamnă aproape o filosofie a muzicii [6].

– *Desigur, studiile, conferinţele, comunicările ştiinţifice şi, în special volumul de* Contribuţii..., *în care faceţi dese apeluri la culturile muzicale universale, v-au permis cercetarea diferitelor subiecte în diferite ţări ale lumii, în diferite muzee, arhive, prilej cu care aţi putut face cunoscută, probabil, şi cultura muzicală românească în lume. De altminteri sunteţi şi membru al Societăţii muzicologice internaţionale de la Basel...*

– Da, am participat la ultimele trei congrese de muzicologie ale Societăţii: Ljubliana – 1967, Copenhaga – 1972, Berkeley – SUA, 1977, unde am prezentat o serie de referate legate în special de fenomenul muzical românesc şi istoria sa. De pildă, la Copenhaga am avut o scurtă intervenţie asupra unei concepţii istoriografice muzicale. La Berkeley am vorbit despre microdiviziunile şi notaţia în folclorul nostru şi în arta lui George Enescu, bunăoară; iar în simpozionul acestei Societăţi care a avut loc la Paris – la Saint Germain-en-Laye şi la Zagreb – am comunicat unele consideraţii despre cultura muzicală românească din secolul al XIX-lea.

– *Este o activitate extrem de bogată, variată, cu aspecte originale în tratarea unora dintre subiecte; o activitate absolut necesară, utilă, în cunoaşterea istoriei muzicii noastre în conexiune cu istoria altor ţări. Intenţionaţi să continuaţi, probabil?*

– Da, şi poate n-aş încheia înainte de a menţiona şi o latură despre care am vorbit mai puţin sau chiar deloc: critica muzicală. Prin intermediul acestei îndeletniciri am căutat să semnalez principalele evenimente ale vieţii noastre muzicale: prime audiţii ale Teatrului nostru liric, operele semnate de Tudor Jarda, M.A. Skeletti sau Alexandru Zirra în interpretarea Operei Române din Cluj, creaţia simfoniştilor noştri – nu în ultimul rând pe cea a maestrului Sigismund Toduţă [7]. E o activitate pe care intenţionez într-adevăr să o continui, ca o integrare permanentă în contemporaneitatea vie.

– *Ar fi ca o mică „Istorie a muzicii clujene", după câte înţeleg...*

– Implicit; pentru că, se ştie, cronica muzicală înseamnă în fond o istoriografie a contemporaneităţii şi ea permite peste decenii reconstituirea „pe viu" a unei Istorii muzicale – cum spuneaţi – a Clujului.

– *Ce aţi avea de transmis tinerei generaţii de muzicologi pe care o instruiţi la Conservatorul clujean?*

– Un mesaj şi un crez: acela potrivit căruia am încercat să desfăşor o activitate ştiinţifică, pedagogică, artistică, preluând tradiţiile valoroase ale dascălilor noştri şi încercând să le transmit, îmbogăţite, studenţilor noştri.

Romeo Ghircoiaşiu a continuat să scrie şi să *comunice* până în ultimii ani ai vieţii. Tot dintr-un material documentar, pus la dispoziţie de fiul său, Mihai Ghircoiaşiu, reiese că în anul 1988 a participat la Conferinţa internaţională de muzicologie de la Bydgoszcz cu lucrarea intitulată *O Missă de Michael Haydn inspirată de elemente bizantine...;* în 1991 a participat la Congresul „Mozart" de la Salzburg şi apoi la cel organizat la Viena; în 1992 a prezentat la Madrid comunicarea cu tema *Cultura muzicală balcanică în secolele XVII–XVIII*, având ca personalitate centrală figura lui Dimitrie Cantemir; în 1993 va participa cu o altă comunicare închinată centenarului Constantin Brăiloiu, în cadrul Conferinţei internaţionale desfăşurată cu acel prilej la Bucureşti; tot în 1993 a susţinut la Banska Bystriţa o

[6] Se pare că Romeo Ghircoiaşiu schiţase deja planul unui asemenea curs. Fiul său, muzicologul şi compozitorul Mihai Ghircoiaşiu mi-a pus la dispoziţie o copie după acel manuscris în care sunt punctate capitolele unui posibil curs de muzicologie: I. Obiectul şi metodele muzicologiei; II. Metodele în muzicologie (gnoseologie şi epistemologie în ştiinţele muzicale); III. Structuri şi operaţii cognitive în cercetarea muzicologică; IV. Operaţii cognitive; V. – a) Sociologia muzicii – geneză, istoric; b) Sociabilitatea, condiţionarea socială a muzicii ; c) Şcoala Sociologică de la Bucureşti; VI. Metodologie şi epistemologie în muzicologia sistematică;VII. Critica muzicală (schiţa a fost realizată, se pare, la 22 ianuarie 1996, la Cluj, cu numai două luni înainte de a se stinge din viaţă).

[7] Proiectul a fost preluat şi definitivat de Mihai Chircoiaşiu prin teza sa de doctorat în care a abordat tocmai *Principiul ciclic în creaţia lui Sigismund Toduţă* (coordonator ştiinţific, dr. Gheorghe Firca).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comunicare despre Jan Levoslav Bella, fondatorul şcolii muzicale slovace, care trăise cea mai mare parte a vieţii sale la Sibiu.

Muzicologia românească, şi chiar cea de peste hotare pierdea, la 21 martie 1995, o personalitate dinamică, efervescentă, dar mai ales „un spirit tolerant, înţelegător, având excelente relaţii cu colegii săi, indiferent de naţionalitate, un exemplu de urbanitate, un om pe cât de sensibil, pe atât de discret"[8], un muzicolog ale cărui contribuţii au revigorat şi modernizat gândirea, mentalitatea despre ştiinţa muzicologiei contemporane.

[8] Citate din necrologul publicat de Cornel Ţăranu în nr. 15 al revistei „Tribuna" din Cluj, în 13–19 aprilie 1995.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

MIHAI VASILIU,

Istoria teatrului românesc, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1995.

După sinteza *Istoria teatrului românesc*, apărută în anul 1972, Mihai Vasiliu publică o nouă lucrare omonimă apărută în Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1995.

Este de fapt un compendiu ce îşi propune să privească diacronic fenomenul teatral românesc de la origini până în contemporaneitate. „Dificilă sarcină", se precizează în Argumentul exegezei, şi temerară, am îndrăzni să completăm. Dificilă, deoarece perspectivarea exhaustivă a faptului teatral, surprins în multitudinea componentelor sale, ar necesita câteva tomuri; şi temerară decantarea valorilor din cea mai stringentă actualitate, solicitând distanţarea în timp. Ori, autorul reuşeşte să surmonteze, de cele mai multe ori, această dublă dificultate printr-o inteligentă structurare a cărţii şi printr-o singură intuiţie axiologică.

Gândind şapte capitole izbuteşte tot atâtea sinteze exacte, capabile să reliefeze elementele esenţiale supuse analizei. Liantul acestor părţi îl constituie, oricât ar părea de paradoxal, statisticile. Departe de a îngreuna lectura, prin redundanţa lor, ele se instituie într-un comentator elocvent gata să confere neaşteptate înţelesuri unor fenomene deja sedimentate în timp. Vom reveni prin câteva exemple.

După capitolul introductiv *Origini*, reţine atenţia capitolul *Cadrul instituţional*, un rapid periplu prin importantele momente ale organizării vieţii teatrale româneşti, de la cea dintâi producţie în limba ţării *Comedia ambulatoria alumnorum*, Blaj, 1755, la varietatea stilistică a spectacolelor prezentate la a 4-a ediţie a Festivalului Naţional de Teatru „Ion Luca Caragiale", Bucureşti, 1994. Sunt inventariate cu grija cercetătorului avizat şi interesat de corectitudinea informaţiei, şcoli de teatru, profesori, elevi, principii pedagogice, teatre, companii particulare, directorate şi specificul lor, profiluri actoriceşti şi regizorale, spectacole reprezentative, culmi ale Thaliei româneşti. Se reconstituie atmosfera, climatul fiecărei perioade de la tatonările începuturilor, pentru ca prin arderea etapelor să se ajungă la virtuozitatea fazei „clasice", apoi la modernizarea epocii interbelice până la controversata actualitate şi la accederea spre universalitate proprie, mai ales anilor postrevoluţionari.

Capitolul *Dinamica repertoriului* îmbracă aspectul unui studiu de sociologia teatrului. Aici profesorul dr. Mihai Vasiliu urmăreşte componentele repertoriale, argumentele alcătuirii lui în funcţie de orizontul de aşteptare al publicului, de necesităţile conjuncturale, de modă, modele, influenţe, de opţiunile actoriceşti şi regizorale. Dincolo de fireşti fluctuaţii se impune ca o dominanţă majoră prezenţa clasicilor literaturii noastre în frunte cu Alecsandri, Caragiale, Davila, Delavrancea şi ai celei universale, prioritatea aparţinându-i lui Shakespeare. Statisticile efectuate pe o stagiune sau pe ample perioade, pe autori şi piese, pe premiere absolute sau reluări desemnează ca preocupare repertorială primordială promovarea dramaturgiei originale „ca un vector fundamental pentru edificarea şi statornicia teatrului ca instituţie specific naţională, ca principală cale de urmat în efortul şi astăzi activ pentru integrarea creaţiei originale în cultura teatrală universală" (p. 136). Graţie acestor ample sinteze, acestor statistici elaborate cu precizia unui savant computer şi voluptatea unui diagnostician al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

infinitezimalelor detalii probleme ce păreau definitiv elucidate devin dubitative. Ne referim doar la atât de disputata, în perioada interbelică, a aşa-zisei „crize a repertoriului naţional" care îşi revendică acum o necesară reevaluare. Spiritul incitant al cărţii invită şi la alte noi posibile teme de reflecţie, cum ar fi, de pildă, caracterul naţional al fenomenului teatral autohton.

Aceeaşi capacitate de a surprinde, în liniile lor definitorii, *Creaţia scenică* sau *Viziunile teoretice* asupra artei teatrale româneşti caracterizează şi capitolele aferente, concepute de un laborios istoric şi critic teatral. Mini-portrete ale creatorilor consacraţi, mutaţiile survenite în arta interpretativă, tendinţele de modernizare şi reteatralizare proprii regiei şi scenografiei refac un itinerar mereu ascendent, mereu sincron cu cele mai novatoare tendinţe din teatrul lumii, mereu deschis spre universalitate.

Am lăsat în final capitolul care ni se pare cel mai dilematic, capitolul consacrat *Dramaturgiei*. Cum era şi normal, în economia cărţii care însumează 250 pagini, ocupă un prim loc, 60 de pagini. Autorul optează pentru prezentarea detaliată a clasicilor, atât cât e posibil într-un spaţiu parcimonios şi pentru simple fişe sau enumerări ale restului autorilor. Era modalitatea cea mai adecvată de a înfăţişa tabloul global al dramaturgiei naţionale. Dar, personal, ne-a învăluit o umbră de regret parcurgând cele 60 de rânduri acordate geniului tragic al teatrului poetic românesc Lucian Blaga şi celui mai strălucit reprezentant al teatrului de idei Camil Petrescu, faţă de elogioasele pagini consacrate geniului comic I. L. Caragiale, alături de Al. Davila şi B. Şt. Delavrancea. Proporţia parcă nu-i tocmai echitabilă, chiar dacă ei sunt filonul de aur al dramaturgiei noastre, chiar dacă ni se spune peremptoriu, şi poate nu fără temei, că *Vlaicu Vodă* e „cea mai valoroasă dramă istorică autohtonă".

Remarcăm în acest segment al exegezei unele notaţii de fineţe, ca, de exemplu, cele referitoare la izvoarele dramei istorice româneşti, înţeleasă „ca expresie a spiritualităţii noastre naţionale" capabilă să-şi creeze cadrul ei „fizic", mediul ei caracteristic, un anume spaţiu românesc, „geografic" umanizat (p. 72–76).

Istoria teatrului românesc se impune ca o prezenţă editorială de incontestabilă valoare; alături de impozantele volume ale lui Teodor Burada, D. C. Olănescu, Ioan Massoff, Virgil Brădăţeanu sau cele apărute sub egida Academiei, se recomandă drept studiul cel mai sintetic şi actual anvizajând fenomenul teatral de ultimă noutate şi răspunzând exigenţelor celor mai diverse categorii ale iubitorilor de teatru.

Fireşte sunt şi lacune şi unele incongruenţe sau scăpări din fuga condeiului. *Reţeta fericirii* apare ca piesă şi a lui Mircea Ştefănescu şi a autorului în drept Aurel Baranga. Poemul dramatic al lui Adrian Maniu, dar şi al omisului Scarlat Froda are titlul exact *Fata din dafin*. Dar nu aceste mici inadvertenţe contează. O erată le-ar putea oricând corecta. Importante ni se par temeinicia lucrării, puterea de sinteză, capacitatea de selecţie, spiritul asociativ, conexiunile şi raportarea la universalitate, temeritatea unor opinii, seriozitatea documentării prin parcurgerea unei bibliografii in-extenso, ştiinţa alegerii citatelor reprezentative, toate completând benefic aserţiunile autorului.

Cele şapte capitole ale cărţii ar putea deveni şapte entităţi, şapte studii de sine stătătoare. Sperăm ca tinereţea spirituală a lui Mihai Vasiliu să ni le ofere cât de curând. Vor fi alături de paginile deja tipărite un ghid preţios pentru cititorul de azi. Şi cu ceritudine şi pentru cel de mâine.

ELISABETA MUNTEANU

GEORGES BANU,

Actorul pe calea fără de urmă, Bucureşti, Edit. Fundaţiei Culturale Române, 1995, 191 p.

Prin străduinţa lui Mircea Ghiţulescu, care a tradus-o limpede şi exact, încă o carte de George Banu a devenit accesibilă cititorilor din ţara sa natală. De astă dată avem în faţă peste o sută de pagini despre teatrul japonez contemporan, pagini scrise pătrunzător şi atractiv, care permit – trebuie subliniat de la început – diferite nivele de lectură. Cele văzute pe scenele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din Tokio şi din alte oraşe nipone nu alcătuiesc, cum se întâmplă de obicei, materialul unui cursiv reportaj de călătorie, nici nu se transformă în argumentaţia unui text teatrologic riguros. Însuşi autorul ne avertizează că a dorit să evite cantonarea într-unul dintre aceste moduri de redactare. Pentru a se delimita, include în volum o postfaţă, strict expozitivă, despre genurile principale de spectacol japonez (semnată de J. J. Tschudin), capabilă să releve, prin contrast, opţiunea eseistică şi obiectivele sale. Pe măsură ce lectura înaintează, ne dăm seama că George Banu a intenţionat altceva decât o expunere bogat informată despre *no, kabuki, bunraku, gidayu, jiuta-mai, buto* ... Ne interesează – deopotrivă sau mai cu seamă – vibraţia sensibilă, stările sale şi determinările acestora, cât le putem sesiza. Este vorba încă o dată de „experienţe" teatrale trăite de autor ca nişte momente de maximă plenitudine, probabil mai pegnant resimţite în acea ambianţă culturală exotică. Un interesant efect de „înstrăinare" scoate în evidenţă atât lumea receptată, cât şi dinamica lumii interioare a celui ce o recepteazâ. Cunoscând teatrul japonez în „adevărul său material, [în] expresiile sale particulare", vitalitatea specifică a concretului scenic, receptată acut, care s-ar fi impus acaparantă pentru alţii, se dovedeşte sursa unei libertăţi speciale pentru el. O libertate care-i dă posibilitatea să verifice ideile aduse de acasă (din Europa), să le rectifice, să le completeze, să umple senzorial imaginile acumulate anterior din lucrările de specialitate. Este o anumită libertate care se confundă cu bucuria spectatorului cultivat de a confrunta ceea ce ştie şi ceea ce constată „în direct". Dincolo de schematismul încorsetat al clasificărilor docte, are ocazia să cunoască plăcerea „excesului [care] îngroaşă, se revarsă, depăşeşte informaţia, îmbată privirea". Este, în acest exces, o libertate ce se răsfrânge şi în compoziţia sinuoasă a eseului, trecând de la precizia observaţiilor „pe viu" – impregnate însă de cultură teatrală, de amintirea celor văzute pe alte meridiane –la pasaje transfigurate de comparaţii şi metafore, care pot fi citite ca nişte concise poeme în proză.

Modul în care reţine, descrie, relevă calitatea şi tensiunea emoţională a jocului unui actor, în care scrie despre înfăţişarea şi evoluţia sa scenică, ne trimite – a câta oară? – la acel „senzualism" critic, propriu lui George Banu. Contactul cu noutatea vie a imaginilor şi acuitatea detaliilor de spectacol provoacă reacţia sensibilă şi, totodată, accentuează opţiuni de metodă. În decupajul de mare claritate şi concreteţe, sunt urmărite liniile dinamice şi amănuntele unui comportament scenic (de obicei ritualic), unui efort creator, dar şi ale unei vârste, unei situaţii biologice. În consecinţă, vom citi pasaje de neuitat despre ridurile actorului, remarcate brusc şi fixate îndelung între mască şi costum, despre sudoarea sa („adevărate pânze freatice"), participantă la atmosferă, privită ca un semn elocvent (apărând ca „picături perlate [...] pe albeaţa machiajului" în *kabuki* sau introducând „ideea omenescului" printre marionetele de *bunraku*). Sunt descrise diferenţiat mişcările anume cerute mâinilor, picioarelor („nuanţează paşii, le alternează sonorităţile", „alternează paşii precipitaţi cu stop-cadre într-un dezechilibru la limita căderii") sau sunt elogiate „resursele coloanei vertebrale".

În spaţiul nipon, George Banu execută iar un fel de „exerciţii de identificare" – de altfel, titlul francez al cărţii, *Actorul care nu revine*, transmitea, mai precis decât cel românesc, emblema unei identităţi scenice. Identificând un teatru în diversitatea actuală a genurilor sale, George Banu identifică permanent şi publicul acestora (cu deosebit relief, în excelentul studiu comportamental „Fotoliul sau lupta cu străinul"). Autorul nu se mulţumeşte să cunoască şi să „simtă" spectacolul japonez, de la imaginea scenică, jocul de variate stiluri şi exigenţe actoriceşti, până la imaginea sălii, ca însăşi o reprezentaţie captivantă şi grăitoare pentru o civilizaţie aparte, deopotrivă tradiţională şi modernă. Cartea confruntă – în profunzimea sa – două mentalităţi şi experienţe teatrale, foarte diferite, cea europeană şi cea extrem orientală. O face în secvenţe abil decupate şi montate (în care sesizăm supraimpresiuni şi „enchaîné"-uri), multe putând fi asimilate într-o lucrare de spectacologie comparată, de sociologia publicului sau de antropologie teatrală.

Nu trebuie să ne scape sensul meditativ al cărţii, preocupată, în ultimă instanţă, de ceea ce ne separă şi ne apropie, de modul cum receptăm o cultură atât de diferită şi înţelegem, atunci,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

propria noastră cultură. Imaginile mentale, generate de teatrul japonez sau european, exprimă raporturi, distanţe şi, o dată cu ele, structura psihică a autorului, condiţia sa interioară de „spectator cultivat", aflat parcă între două lumi. Într-o ţară a „respectării memoriei", George Banu se vrea, ca şi alte dăţi, un martor ocular, dar aşa cum recunoaşte, nu o dată, „privirea i se abureşte, amintirile năvălesc".

ION CAZABAN

DAN VASILIU,

De ce surâde Shakespeare? Craiova, Edit. Aios, 1994.

La fiecare nouă apariţie a unei cărţi despre Shakespeare se iveşte, firesc, întrebarea: Oare mai este posibil să se spună ceva ce nu a mai fost spus? Şi totuşi, de cele mai multe ori se realizează miracolul! Apare ceva nou. Poate nu este altceva decât un ecou al timpului ce se schimbă, al mentalităţilor ce se transformă, al înţelegerii, de fiecare dată, mai personală, mai individualizată. Iar Opera marelui Will este cel mai strălucit exemplu de „operă deschisă", metaforele, alegoriile, figurile sale de stil, ambiguitatea termenilor îngăduind mereu alte concluzii şi alte interpretări.

De ce surâde Shakespeare? de Dan Vasiliu m-a convins de acest adevăr, de existenţa „operei deschise", de posibilitatea de a se spune „încă ceva nespus" despre bardul din Stratford upon Avon.

Cu îndrăzneala generaţiei ultimului deceniu al veacului nostru, autorul cărţii pune sub semnul îndoielii şi conceptul tradiţional şi obişnuit al actualităţii, şi valabilitatea afirmaţiilor lui Jan Kott, atât de admirat în anii '60–'70. Pentru Dan Vasiliu, Shakespeare nu este „contemporanul nostru", în sensul descoperirii în personajele şi acţiunile inventate de dramaturg a propriei noastre experienţe sau a propriilor noastre gânduri, ci în sensul de „con-temporaneizare", prin impactul exercitat de energia personajelor, de viaţa ce clocoteşte în ele, de „efectul dramatic nestins, viu universal, obsedant, manifestat la scară planetară" (pag. 27).

Revizuirea ideilor lui Jan Kott aparţine, de asemenea, anilor noştri. O regăsim şi în lucrarea lui John Elsom, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, după cum o regăsim în mai toate exegezele noi, influenţa lor fiind încă puternică, în ciuda anilor şi a schimbărilor survenite. Dan Vasiliu îl consideră pe Jan Kott mult prea profund influenţat de propria-i experienţă, de vicisitudinile istoriei poloneze şi de necesitatea protestului împotriva dictaturii, fie şi mascat, în celebrul său volum despre Shakespeare. Ceea ce neagă cu tenacitate Dan Vasiliu la Jan Kott este limitarea acestuia la „Marele mecanism" ca motor al acţiunii eroilor shakespearieni, precizând că acesta există numai la regi, nu şi la ceilalţi, mânaţi de „Mecanismul inimii", nu de cel al istoriei sau al politicii.

După aceste prime capitole, menite să deschidă drumul argumentelor proprii, Dan Vasiliu trece la conţinutul propriu-zis, la dezvoltarea gândurilor, la expunerea meditaţiilor legate de impactul creaţiei shakesperiene asupra noastră, de valoarea sa de „mare clasic", asemănat cu Homer sau Dante. Forţa de atracţie, de fascinaţie a eroilor sheakespearieni asupra urmaşilor şi implicit a noastră se datorează vieţii lor interioare, dinamismului extraordinar, senzaţiei de viu, de adevăr ce se degajă din fiecare replică şi din fiecare acţiune. Şi explicaţia ne este dată în capitolele *Motive shakespeariene şi antinomii, Motive shakespeariene majore* şi *Shakespeare şi triumful morţii*. Profunzimea, dinamica, pasiunile mistuitoare se concentrează în creaţia shakespeariană în prezenţa antinomiilor, în simţul extraordinar al contradicţiilor care l-au făcut pe scriitor să fie în primul rând un mare dramaturg, scena fiind locul cel mai propice pentru incorporarea şi materializarea antinomiilor fiinţei umane. La Shakespeare, arată Dan Vasiliu, sentimentele sau stările sunt prezentate concomitent cu antinomia lor; iubire-ură, viaţă-moarte, lumină-întuneric; „Haos şi ordine, dorinţa autodepăşirii condiţiei umane şi fragilitatea speciei; (..) pesimism şi optimism; păcat şi pedeapsă; legitimitate şi uzurpare; onoare şi necinste; cunoaştere şi ignoranţă" (pag. 48).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă impactul emoţional, impresia zguduitoare de mişcare şi autenticitate sunt datorate antinomiilor, încleştărilor şi conflictelor generate de acestea, satisfacţia de natură intelectuală şi estetică este determinată – arată în continuare Dan Vasiliu – de motivele creaţiei shakespeariene, de existenţa unor niveluri diverse, cel dintâi recognoscibil şi uşor de descifrat, dar şi unora ascunse, complicate cu acţiune aproape subliminală şi o comunicare mai degrabă intuitivă decât directă. Tabloul grafic de la pagina 59 (ca un autentic comentator al zilelor noastre, sensibil la ultimele descoperiri din domeniul informaticii, autorul mai are şi alte tablouri, imaginea fiind menită unei comunicări concepute de natură vizuală mai rapidă şi mai eficientă) arată cele patru niveluri. Nivelul 0, dramaturgia shakespeariană ca întreg problematic şi tematic are în continuare nivelul 1, cu perechile de motive cauzale; nivelul 2, cu motivele neutre ce au calitatea de agent şi nivelul 3, cu supramotivele sau motivele chintesenţă, determinante.

Creaţia shakespeariană – demonstrează autorul volumului – este potenţată de mister, ritualic, magic şi re-prezentare, fiecare element în parte ajutând la punerea în lumină a străfundurilor naturii umane. Misterul este detectat până şi în cronicile istorice, unde evenimentele se succed conform cronologiei, dar dincolo de ele se simte acţiunea neliniştitoare a timpului. În tragedii, misterul nu rezidă numai în aspectele secrete, în cauzele neexplicate, ci mai ales în atmosfera nefirească ce impregnează totul, fapt întâlnit, în alte modalităţi, şi în comedii. Ritualicul domină întreaga organizare a materialului dramatic. Ceremonialurile de curte, operaţiile militare, intrările sau ieşirile din scenă, semnalizările acustice ale grupărilor sau indivizilor indică o existenţă trăită sub semnul ritualului întreţinut şi susţinut de mister. „Misterul ca stare consonantă cu ritualicul şi totodată îl întreţine subtil. Din interferenţa acestora, climatul shakespearian câştigă o trăsătură în plus, care se regăseşte sub genericul de *magic*", spune Dan Vasiliu, introducând astfel şi cel de-al treilea termen. Magicul ajută – demonstrează autorul – la câştigarea publicului, indiferent de timp şi epoci. O interesantă accepţie este aceea a „re-prezentării", bazată pe o reconstituire a vieţii, pe mimesis, dar pe o reconstituire de o mare teatralitate, dând senzaţia de curgere firească a vieţii, dar cu dinamism şi conflicte de o excepţională teatralitate. „Motivele portante se definesc cu pregnanţă într-un proces interactiv ale cărui apoteoze constau în cucerirea, la propriu şi la figurat, a re-prezentării" (pag. 67).

Alături de cele patru dominante menţionate, Dan Vasiliu se opreşte pe larg şi asupra altora, infiltrarea în existenţa, starea şi trăirile personajelor şi, anume, patosul, erotismul, puterea, nebunia şi moartea; aceasta din urmă găsindu-şi un loc aparte şi într-un capitol special.

Moartea la Shakespeare nu înseamnă numai dispariţia propriu-zisă a celor mai mulţi eroi, fapt determinant de gustul pentru violenţă al epocii, ci ceva mult mai adânc, o altă existenţă, cea veşnică, cea care începe acolo unde se termină iubirea, bunătatea, generozitatea, omenescul. Moartea înseamnă şi autoexilare, fugă, de pildă în comedii sau în feerii; ea putând fi şi reînviere, resuscitare, dispariţie-apariţie de dincolo de viaţă. Într-un anume sens moartea lui Lear nu este dispariţia sa în final, ci apariţia sa cu veşmânt de frunze şi flori, trecerea sa din omenesc în universul vegetal, ajungerea sa la nebunie, deci la o nouă formă de înţelepciune, intrarea în cosmos, într-un alt circuit decât cel limitat de loc şi timp. Comparându-l pe Shakespeare cu Breughel, Dan Vasiliu se opreşte şi asupra nuanţei de ironie cu care Elisabetanul analizează moartea şi omnipotenţa ei, nu numai ca o limită a omului, ci ca un mod de supravieţuire în veşnicie.

Şi, totuşi, *De ce surâde Shakespeare?* În capitolul special consacrat titlului, *Shakespeare şi zâmbetul de piatră*, Dan Vasiliu renunţă la tonul încărcat de siguranţă de până acum, avansând doar ipoteze, ocolind răspunsurile ferme. Statuia de piatră a lui Shakespeare surâde, dar zâmbetul seamănă cu al Sfinxului, cu cel al Corilor din Grecia arhaică, cu enigmaticul şi încă nedezlegatul şi neînţelesul zâmbet al Giocondei. Este oare sentimentul de superioritate, siguranţa geniului?, sau zâmbetul celui ce are sufletul încărcat de anxietăţi? Şi propunerile autorului se succed, fără a ne lăsa drept de alegere. Surâsul lui Shakespeare rămâne la fel de tainic, la fel de misterios ca şi până acum.

În ultimul capitol *Ţărmul Boemiei sau chemarea Antiliei* se găseşte o pertinentă analiză

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a ultimelor lucrări, *Cymbeline*, *Timon din Atena*, *Poveste de iarnă*, *Pericle* şi *Furtuna*, cu toate semnificaţiile ce pot fi decodificate din aceste alegorii ale călătoriilor, ale universului baroc şi ale speranţelor. Se fac şi legături cu evenimentele politice, căsătoria lui Frederic al V-lea, principele Elector din Heidelberg cu Elisabeta, fiica lui Iacob I, dar dincolo de aceste conexiuni, importante în felul lor, rămân căutările marelui Shakespeare, dorinţa sa de a da o întruchipare artistică nevoii de mişcare, de evadare, de plecare a insularilor britanici ce-şi începuseră deja marile lor călătorii pe ocean şi stabilirea dincolo de el, într-o lume ce ar putea fi, cu adevărat, lumea nouă.

Personal, subiectiv, pornind de la o optică şi o înţelegere proprie, dar şi de la consultarea unora dintre cele mai însemnate studii străine şi româneşti (de remarcat modul în care autorul subliniază originalitatea şi ineditul unor încercări româneşti, ale lui Bogdan Petriceicu Hasdeu sau Ciorănescu), Dan Vasiliu ne-a dat un studiu original, un model de abordare îndrăzneaţă şi modernă a celui ce părea că nu mai are secrete, dar continuă să fie la fel de misterios şi ascuns ca şi „zâmbetul său de piatră".

ILEANA BERLOGEA

GHEORGHE C. IONESCU,

Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România, Bucureşti, Edit. Diogene, 1994, 377/–379 p.

O excepţională idee tradusă într-un autentic act de cultură, al cărui gol se simţea de multă vreme, realizează eminentul profesor Gheorghe C. Ionescu, punând la dispoziţia celor interesaţi de domeniu, specialişti, primul instrument de lucru pentru bizantinologia muzicală, istoria pedagogiei, istoria muzicii, a artei caligrafice şi a celei literare din ţara noastră. Căci *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* adună în cele 380 de pagini nume ilustre de autori, traducători, muzicologi, dascăli de psaltichie, copişti şi interpreţi care au contribuit la crearea şi conservarea unui inestimabil patrimoniu de spiritualitate ortodoxă, păstrat în practica actuală de cult sau fonduri arhivistice din ţară şi de dincolo de fruntariile ei.

Fiecare portret cuprinde unele date cunoscute până în prezent, altele inedite, desprinse din manuscrisele ce-şi aşteaptă de mult cercetătorii, pentru scoaterea la lumină şi punerea lor în valoare. În felul acesta se realizează o sinteză biografică a fiecărei figuri proeminente, însoţit de un aparat şi de o bibliografie la fel de bogată şi de documentată.

De la marele logofăt, Filos, al Divanului lui Mircea cel Bătrân, intrat în istoria ortodoxismului românesc a literaturii şi muzicii noastre cu numele monahal, Filotei de la Cozia, după vechea mănăstire care i-a găzduit strădaniile de psalt, melurg, imnograf şi dascăl de psaltichie, autor al binecunoscutelor „pripele", „velicianii" sau „mărimuri", şirul acestor personalităţi complexe (teologi, literaţi, muzicieni interpreţi şi creatori, dascăli ş.a.m.d.) este urmărit până la marile speranţe ale domeniului, tinerii Gabriel Oprea şi Marian Fârtat, studenţi ai secţiei de Muzică religioasă din cadrul Academiei de muzică din Bucureşti şi ai Facultăţii de Teologie.

Ilustrativ pentru aria vastă de investigare poate fi considerat însuşi faptul de a prezenta personalităţi diferite, începând cu Sava Gotul şi Maximus (secolul IV-lea), episcopul Niceta de Remesiana (secolele IV–V) şi, continuând cu monahul cozian, Filotei, cunoscut şi în alte ţări ortodoxe, precum şi cu toţi marii protopsalţi români cunoscuţi muzicologiei noastre.

Lucrarea se ocupă desigur şi de ceilalţi doi Filotei, ilustre personalităţi ale domeniului: Filotei – episcopul Buzăului, unul dintre ierarhii sprijinitori ai muzicii bisericeşti şi Filothei sin Agăi Jipei, cel care ne-a dat echivalentul *Bibliei* de la Bucureşti – *Psaltichia rumânească* –, ajunsă nu numai în toate provinciile româneşti, dar şi la Muntele Athos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru a nu se crede că este un exemplar unic, pot fi amintiți și cei trei Macarie, intrați de mult în istoria literaturii noastre teologice și în cea a muzicii românești: Macarie Diaconul de la Dobrovăț, psalt și copist din secolele al XV-lea și al XVI-lea, reprezentant al școlii muzicale de la Mănăstirea Putna, alături de Evastatie Protopsaltul, Domețian Vlahul și Theodosie Zotica, al cărui manuscris muzical a fost descoperit în Mănăstirea Leimonos din insula Lesbos, publicat recent de Titus Moisescu, după ce a atras atenția unor eminenți specialiști europeni de talia Annei Pennington și Dimitri Conomos; Macarie Ierodiaconul, psalt și copist de la Mănăstirea Slatina (secolele al XVIII-lea–al XIX-lea), cel care caligrafiază în 1813 o *Antologie* psaltică în notație cucuzeliană și Macarie Ieromonahul, cunoscut teoretician, psalt, compozitor și dascăl de la începutul secolului al XIX-lea, care dă bisericilor și mănăstirilor românești cele dintâi lucrări muzicale tipărite în limba română: *Theoreticonul, Anastasimatarul* și *Irmologhionul*, toate publicate la Viena, în anul 1823.

Lucrarea reprezintă o sinteză la zi a preocupărilor de reconstituire a bogatului patrimoniu spiritual, în cea mai mare parte liturgic, asupra căruia s-au aplecat cărturari rămași până acum anonimi, și o deschidere pentru reconsiderarea unui tezaur cu o deosebită valoare documentară și practică. Aceasta pentru că, în timp ce splendorile Voronețului, Moldoviței, Suceviței, Humo-rului, Trei Ierarhilor, Curții de Argeș, Horezului etc. au devenit repere românești ale spiritualității ortodoxe și europene, cele peste 1.000 de manuscrise muzicale cuprinzând cântări liturgice, la fel de valoroase, au ajuns până la noi fără a se cunoaște decât parțial importanța și prețul lor. De aceea lucrarea încearcă un prim act de dreptate, aducând în fața cititorilor figuri proeminente ale domeniului, trăitori în lăcașuri monastice din țară și de peste graniță și în puternice vetre de cultură muzicală ortodoxă: Cozia, Brașov, Neamț, Putna, Iași, Slatina, București, Buzău, Ciolanu, Curtea de Argeș, Râmnicu-Vâlcea, Craiova, Muntele Athos ș.a. Este în același timp un îndemn direct și fierbinte pentru redescoperirea marilor valori ale muzicii noastre liturgice, într-o vreme de redresare a ortodoxismului românesc și a serviciilor sale de cult.

Lucrarea se adresează nu numai muzicienilor și teologilor, ci și istoricilor literaturii și culturii noastre. În ea se pot găsi repere pentru verificarea unor considerații precedente, căci fără această literatură liturgică destinată cântului nu poate fi reconstituit integral procesul formării limbii române literare. Diminuarea sau ignorarea rolului manuscriselor și tipăriturilor liturgice ale acestui amplu proces nu înscrie numai o nedreptate istorică, dar poate duce la concluzii eronate. Trebuie făcută dreptate cântării de strană și rolului ei în acest proces, ea devenind principalul mijloc de învățătură creștină, alături de *Evanghelie* și *Apostol*. Nu întâmplător se înregistrează un adevărat paralelism, *Bibliei de la București* (1688) corespunzându-i pe planul cântărilor de strană *Psaltichia rumănescă* (1713) a lui Filothei sin Agăi Jipei, la traducerea celei dintâi presupunându-se că a participat activ și autorul celei secunde. Mitropoliții cărturari, de talia lui Veniamin Costache sau Iosif Naniescu, sprijină în mod direct promovarea muzicii de cea mai autentică factură bizantină la Iași protopsalți de la Constantinopol, de la biserica patriarhiei ecumenice și contribuind la afirmarea celor localnici, ca Macarie Ieromonahul sau Dimitrie Suceveanu, figuri reprezentative ale ultimei faze a procesului de românire a cântărilor bisericești. Ambii au rămas pentru istoria muzicii românești atât ca interpreți inegalați dar și în calitate de autori de cântări perpetuate și azi în practica de cult.

Exemplar ni se pare și efortul material al autorului, care și-a tipărit lucrarea din resurse financiare proprii, dragostea pentru câmpul cultural și teologic investigat luând-o cu mult înaintea grijilor cotidiene.

Lucrarea: *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzică de tradiție bizantină în România*, alcătuită de dl. prof. Gheorghe Ionescu, reprezintă o adevărată piatră de temelie a unei necesare istorii a muzicii bizantine din țara noastră și a unor capitole de bază ale culturii românești; ea merită atenția Academiei Române pentru unul dintre premiile sale.

VASILE VASILE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FRANCISC LÁSZLÓ,

Béla Bartók și lumea noastră, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1995, 195 p.

Béla Bartók a constituit pentru munca de cercetător a lui Francisc László un leitmotiv căruia i-a dedicat mulți ani din viața sa, multă pasiune și știință. A publicat numeroase contribuții biografice și analitice și l-au preocupat mai ales legăturile multiple ale lui Bartók cu muzica populară românească și prin ea cu românii în general. În această ultimă carte, tipărită recent la Cluj și intitulată *Béla Bartók și lumea noastră*, László strânge într-o formă sintetică o documentare foarte aprofundată selectată din uriașa bibliografie bartókiană, din analiza întreprinsă asupra partiturilor, chiar și de pe teren, pe urma pașilor lui Bartók.

Autorul se apără de un posibil subtitlu de „compendiu", care, zice el cu argumente valabile, nu s-ar potrivi cărții: ea nu este rezumatul unei sinteze ample deja scrise, căci contribuțiile sale anterioare au un caracter punctual. Ea nu este nici o introducere în subiect redusă la datele principale, de tipul seriilor „Solfèges"; nu este nici o biografie, care ar implica o privire globală asupra unui segment temporal văzut în continuitatea lui și o ierarhizare a materialului. Ea este de fapt „un dosar" al temei, formă de expunere foarte modernă și economică (în sensul circumscrierii perfecte la subiect) în care sunt prezentate sistematic, și oarecum egalizat, toate datele legate de problema studiată. Autorul expune cronologic relațiile lui Bartók cu muzica românească sub toate formele pe care le-au îmbrăcat ele: relații cu muzica populară și cu cea cultă (mai puțin), cu oamenii – de la țăranii informatori până la personalități marcante ca Enescu, Brăiloiu, Kiriak –, cu esența limbajului muzical folcloric, prin înglobarea citată sau transfigurată în creația proprie. Concluziile teoretice și metodologice extrase de Bartók din experiența românească – cu extensie mai largă asupra activității sale de folclorist – intră și ele în atenția autorului. László își propune redarea exactă și nudă a faptelor în lumina devizei lui Ranke „wie es in Wirklichkeit gewesen war" și în măsura în care realitatea trecută poate fi prinsă în povestire, reușește, tocmai pentru că se menține în sfera faptelor, fără divagații, lunecări eseistice sau interpretări literaturizante. Reușește mai ales să ordoneze și, prin aceasta, să clarifice relații interioare, legături de la cauză la efect (chiar îndepărtate sau încâlcite) și uneori să aducă chiar informații noi – lucru greu de crezut într-o temă atât de mult străbătută. Nici un detaliu, cât de neînsemnat, nu scapă și cu probitate științifică Francisc László nu-și asumă decât ceea ce îi aparține, dar examinează cu atenție punctele de vedere preluate de la alți exegeți, supunându-le unei priviri critice, corectând sau completând când este cazul.

Cartea lui Francisc László este axată pe activitatea lui Bartók în raport cu folclorul românesc și ecourile acestuia în conștiința sa creatoare, dar reflectă mult mai puțin reversul medaliei, adică percepția în mediul muzical românesc asupra personalității de compozitor și interpret a lui Bartók. Sunt descrise turneele sale de concerte în diferite orașe, dar aproape nicăieri nu sunt puse în lumină mărturiile rămase de pe urma acestora. Scurte referiri la cronicile concertelor, expediate sub formule ca: „număr mare de cronici elogioase", „presa laudă", „nu spune nimic nou" etc. contrastează cu amănunțimea cu care sunt descrise celelalte circumstanțe ale aparițiilor sale. Și dacă, fără îndoială, consemnări diletantice din obscure foițe de provincie nu interesează, opiniile unor critici importanți ca Alfred Alessandrescu, Ciomac, G. Breazul s.a. meritau cred o atenție mai mare (chiar dacă unele au fost retipărite în volum). Ele ne-ar fi redat temperatura la care se desfășurau aceste concerte și ne-ar fi întregit imaginea de fundal. De asemenea, în legătură cu publicațiile postume americane, m-aș fi așteptat să întâlnesc numele lui Benjamin Suchoff și o cântărire a contribuției sale ca editor, traducător etc. în volumele care-i poartă numele pe copertă.

Dar cum pete se găsesc și în soare, observațiile de mai sus nu reduc valoarea unei cărți bune; ea nu este numai o lucrare de ținută, o sumă a cunoștințelor pe tema dată, ci și o necesară readucere în actualitate a numelui lui Bartók în muzicologia noastră.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IN MEMORIAM ALFRED HOFFMAN

Născut la Bucureşti, la 3 august 1922, Alfred Hoffman a absolvit, în 1954, Conservatorul din Capitală unde părea să se dedice carierei pianistice, fiind elev al eminetelor profesore Florica Musicescu şi Cella Delavrancea. Încă înaintea terminării cursurilor Conservatorului, Alfred Hoffman lucra ca redactor muzical la Radiodifuziunea Română, începând totodată prodigioasa sa activitate de critic muzical din presa scrisă. În 1960 a devenit cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române numărându-se printre primele cadre tinere pe care profesorul George Oprescu le-a reunit sub cupola instituţiei. În acest răstimp îi apare cartea *Drumul operei*, scrie numeroase studii în reviste de specialitate din ţară şi din străinătate, ce vădeau preocupări de istoric, şi contribuie, alături de colegii săi din cadrul sectorului de muzică de la Institut şi de alţi muzicologi, la elaborarea monumentalei monografii *George Enescu* (coordonată de Mircea Voicana). Vitregia vremurilor nu-l ocoleşte însă pe Alfred Hoffman, astfel încât, într-unul dintre succesivele momente de înnăsprire a apăsării, este considerat indezirabil şi înlăturat din Institutul de Istoria Artei. Funcţionează un timp ca secretar muzical la Opera Română din Bucureşti, unde a propus cu fervoare şi competenţă o micro-stagiune paralelă, cu frumoase ecouri în epocă; se pare însă că şi o astfel de deschidere culturală a deranjat spiritele rutiniere şi obiediente, căci a trebuit să-şi găsească un „alt loc de muncă", devenind, până la pensionarea sa redactor la Revista „Muzica". Profesionalistul exigent din el a făcut din rubrica de viaţă muzicală a revistei un punct de miră, luptând totodată pentru ridicarea nivelului scrisului în cronica de specialitate, mai ales printre tineri. În ultimii ani, am avut bucuria de a-l reprimi printre noi, la Institutul de Istoria Artei, acolo unde cariera sa de investigator al valorii muzicii şi-a avut începuturile.

Ani în şir i-am stat alături la şedinţele săptămânale ale Biroului de muzicologie al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor. Vocea sa devenea întotdeauna distinctă atunci când pleda pentru deontologia meseriei de critic şi locul, vai, întotdeauna pe nemăsura fenomenului demn de reflectat din presa cotidiană şi săptămânală, şi încărcată această voce de o sfântă indignare ori de câte ori trebuia apărată valoarea muzicală ori teoretică, căci, deşi generos din fire nu suporta nedreptatea şi imixtiunea în artă a intereselor oculte de toate felurile.

În conştiinţa colegilor de breaslă şi al cititorilor săi, Alfred Hoffman era, poate, în primul rând criticul muzical şi critic prin excelenţă. O judecată a sa în tărâmul interpretării şi, în special, al acelei pianistice, insufla un sentiment al certitudinii, de respect şi uneori de teamă (şi nu numai pentru un debutant!). Prin longeviva şi cu adevărat constanta sa prestaţie de critic, prin siguranţa opţiunilor şi soliditatea criterilor de apreciere, condeiul său a câştigat un prestigiu necontestat. A militat pentru interpreţii şi pentru creatorii noştri, pentru tot ceea ce înseamnă muzică românească, un Enescu sau un Lipatti fiind pentru el pietrele unghiulare ale sensibilităţii şi gândirii muzicale pe care a năzuit să le impună neobosit în conştiinţa muzicală de la noi şi de aiurea. Să nu uităm, de asemenea, interesul şi atenţia protectoare cu care a încurajat ridicarea tinerelor generaţii de interpreţi.

A asculta muzică, într-o ambianţă prietenească, împreună cu Alfred Hoffman, ceea ce mi s-a întâmplat din fericire în ultimii ani, te convingea de justeţea reacţiilor sale, de lipsa prejudecăţilor în evaluarea oricărui fenomen, indiferent de epoca sau direcţia de la care se revendica, de rafinamentul aprecierilor, ceea ce nu te putea împiedica să nu te gândeşti la simplitatea scrisului său, ce urmărea

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 42, P. 113-114, BUCUREŞTI, 1995

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

neîncetat *să convingă* şi nu să pună în valoare, cu emfază intelectualistă, atâtea dintre calităţile sale. Că devenise o autoritate critică, o dovedeşte şi faptul că a avut, măcar în ultima parte a vieţii, satisfacţia de a fi fost cooptat în jurii internaţionale ce decernau prestigioase premii ale discului.

Toate acestea au rămas în urmă, chiar dacă ele dăinuie în cugetul şi în inima noastră, firul vieţii sale, ce ar fi putut încă să se fi depănat spre bucuria semenilor săi, rupându-se la lovitura nemiloasă a sorţii.

GHEORGHE FIRCA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tipărit: *Semne'* 94

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0039 - 3983

Lei 4 000

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro